

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

NATALIA DE FRANCO TRIGO

UMA VOZ QUE DANÇA, UM CORPO QUE CANTA:
uma proposta de interpretação de canções clássicas árabes

RIO DE JANEIRO

2022

Natalia de Franco Trigo

UMA VOZ QUE DANÇA, UM CORPO QUE CANTA:
uma proposta de interpretação de canções clássicas árabes

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Paula da Matta Machado Avvad

Co-orientador: Prof. Dr. Lenine Santos

RIO DE JANEIRO

2022

CIP - Catalogação na Publicação

TT828v Trigo, Natalia de Franco
Uma voz que dança, um corpo que canta: uma proposta de interpretação de canções clássicas árabes / Natalia de Franco Trigo. -- Rio de Janeiro, 2022. 64 f.

Orientadora: Ana Paula da Matta Machado Avvad.
Coorientador: Lenine Santos.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós Graduação Profissional em Música, 2022.

1. Música árabe. 2. Canto. 3. Performance musical. I. Avvad, Ana Paula da Matta Machado , orient. II. Santos, Lenine, coorient. III. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

Natalia de Franco Trigo

UMA VOZ QUE DANÇA, UM CORPO QUE CANTA:
uma proposta de interpretação de canções clássicas árabes

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovada em 28 de janeiro de 2022:

Ana Paula da Matta

Prof^ª. Dr^ª. Ana Paula da Matta Machado Avvad – UFRJ/PROMUS

p/ *Ana Paula da Matta*

Prof. Dr. Marcelo Moraes Rego Fagerlande – UFRJ/PROMUS

p/ *Ana Paula da Matta*

Prof^ª. Dr^ª. Ana Luisa Fridman – UFRGS

Ao meu querido avô Antonio, um dos mais de 600 mil
brasileiros mortos pelo coronavírus.

وأمانة يا دنيا أمانة تاخذينا للفرحة أمانة
وتخلي الحزن بعيد عنا وتقول لي للحب استنى

*Prometa, ó vida, que nos conduzirá à alegria - prometa!
E mantenha a tristeza longe de nós! E diga ao amor para esperar!*

(Muhammad Hamza)

AGRADECIMENTOS

Produzir um trabalho de Mestrado é um grande desafio; em meio à mais grave pandemia dos últimos cem anos, que impôs medidas sanitárias como o distanciamento social, esse desafio torna-se ainda maior. Diante desse cenário, não me teria sido possível realizar este trabalho sem a inestimável contribuição de diversas pessoas.

Agradeço à minha família pelo apoio e incentivo, em especial ao meu pai, por me ajudar a encarar os desafios com leveza e confiança, à minha mãe, por oferecer auxílio e sugestões pertinentes, ao meu irmão, Leonardo, por me ajudar nas filmagens sempre com paciência e disponibilidade, e à minha prima-irmã Melissa Trigo, que, com imenso carinho, dedicou muitas horas ao minucioso trabalho de edição das faixas comigo e, por fim, ensinou-me a fazê-lo sozinha.

Agradeço à Elaine Rollemberg pela direção e roteiros dos vídeos, pelas trocas enriquecedoras e pelo estímulo. Ao Leo Martins pelo trabalho de filmagem e edição e pelo olhar sensível e apurado que produziu vídeos incríveis mesmo com todas as limitações impostas pelo distanciamento social. Ao Elisio Freitas pela competência e sensibilidade com que trabalhou na edição sonora e remixagem das canções.

Agradeço à Marcia Dib pelo pioneirismo e pela ajuda providencial.

Agradeço às minhas queridas Elaine, Hanna Aisha, Monet, Rebeca Bayeh, Ju Cruz, Marina Considera e aos queridos Silas, Luiz, e Nahla e Ghazwan, que, mesmo de longe, continuaram a me estimular e inspirar com sua preciosa amizade.

Agradeço aos músicos sensacionais com quem tive o imenso privilégio de trabalhar ao longo de todo o desenvolvimento deste projeto, desde as provas de seleção até as gravações das músicas: Alisson Freire, que embarcou sem pestanejar no desafio de tocar música árabe no violão, e o fez de forma magistral, Arash Azadeh, o iraniano mais carioca do mundo, que nos brindou com a beleza incomparável de suas improvisações na *kamancheh* persa, Jaffer Swamani, meu maravilhoso professor de percussão, Tibor Fittel, que contribuiu com seu acordeom, e Max Riccio, com sua grande musicalidade no alaúde. Agradeço a todos vocês pela imensa generosidade com que acolheram meu convite.

Aos meus maravilhosos professores de Língua Árabe, Aline Oliveira e Ammar Sayed Morsi, e à minha professora de Dança e maior inspiração, Dandash (Hanan

Ramadan Mohamed) – que é, para mim, a personificação da beleza do entrelaçamento da música, dança e sentimento egípcios –, agradeço pelas aulas, conversas, ensinamentos e estímulo.

Agradeço aos meus professores de Canto, artistas e mestres que tanto me inspiram e estimulam em minha jornada: Eliane Sampaio, Marcelo Coutinho, Andrea Adour e Eliane Coelho.

Agradeço a todos os professores do PROMUS por suas contribuições tão enriquecedoras, e por seus esforços desmedidos em seguir trabalhando e buscando soluções diante da pandemia – em especial nosso incansável coordenador, Prof. Aloysio Fagerlande, e os professores Veruschka Mainhardt, Miriam Grosman e Marcelo Fagerlande pelas conversas e trocas estimulantes que me proporcionaram.

Agradeço à minha orientadora, Profa. Dra. Ana Paula da Matta Machado Avvad, por me apoiar ao longo de toda essa caminhada, inspirando-me com seu olhar singular, prático, rigoroso e ao mesmo tempo sensível, e sua imensa generosidade. Agradeço ao meu co-orientador, Prof. Dr. Lenine Santos, pelo estímulo, inspiração e por todo o conhecimento compartilhado.

Agradeço aos meus alunos e alunas, cujo apoio, entusiasmo e confiança no meu trabalho foram fundamentais não só para que eu pudesse atravessar o período pandêmico, como também para que pudesse dar prosseguimento à presente pesquisa.

Por fim, não posso deixar de agradecer a todos os meus colegas da turma 2019. As intensas trocas musicais, intelectuais e artísticas que vocês me proporcionaram foram inspiradoras, não só para este projeto como para a minha atuação profissional e para a minha vida pessoal. Enfrentar esta etapa de nossas vidas, enquanto o mundo atravessa a pior pandemia em cem anos, foi um desafio que jamais imaginamos; a união e o apoio mútuo que encontrei em cada um de vocês foi, portanto, determinante para que eu pudesse seguir em frente.

A todos vocês, expresso minha mais profunda gratidão.

RESUMO

TRIGO, Natalia de Franco. **Uma voz que dança, um corpo que canta: uma proposta de interpretação de canções clássicas árabes.** Dissertação (Mestrado Profissional em Música), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

O presente trabalho tem por finalidade apresentar a descrição do processo de construção da performance interpretativa de cinco canções clássicas árabes: *Inta Omri*, *Lamma bada yathanna*, *Nassam alayna al hawa*, *Fi youm we leila* e *Mawood*. Inicialmente, ofereço uma breve abordagem histórica e contextualização sobre a música árabe, apoiada em diversos autores, como Farraj & Shumays (2019), Muallem (2010), Touma (2003) e Racy (2004), e sobre a chamada Era de Ouro no século XX, período em que a maioria das canções presentes neste trabalho foi composta. Em seguida, forneço detalhes sobre o processo interpretativo de preparação e gravação das canções, em que atuei como cantora e instrumentista, bem como discorro sobre os desafios impostos pela pandemia da COVID-19 à realização deste trabalho e sobre as soluções encontradas. O produto artístico decorrente compreende o registro audiovisual das canções, na forma de videocliques, publicados em plataforma digital de público acesso.

Palavras-chave: Música árabe. Canto. Performance musical.

ABSTRACT

TRIGO, Natalia de Franco. **Uma voz que dança, um corpo que canta: uma proposta de interpretação de canções clássicas árabes.** Dissertação (Mestrado Profissional em Música), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

This work aims to present the description of the performance process of five classical Arab songs: *Inta Omri*, *Lamma bada yatathanna*, *Nassam alayna al hawa*, *Fi youm we Leila*, and *Mawood*. Initially, I offer a brief historical overview and contextualization of Arab music, with the support of several authors, such as Farraj & Shumays (2019), Muallem (2010), Touma (2003) and Racy (2004), and of the so-called Golden Age of the 20th century, during which most of the songs presented in this work were composed. Then, I provide details about the process of preparing and recording the songs, in which I worked as a singer and instrumentalist, as well as discuss the challenges posed by the COVID-19 pandemic to this work and the solutions found. The resulting artistic product comprises the audiovisual recording of the songs, in the form of music videos, published on a publicly accessible digital platform.

Keywords: Arab music. Vocal Music. Musical Performance.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1:** A cantora Umm Kulthum canta em concerto no Cairo (sem data). (Fonte: AFP, extraído de <https://english.aawsat.com/home/article/2416541/israel-citys-bid-honor-egypt%E2%80%99s-iconic-umm-kulthum-stirs-debate>) 17
- Figura 2:** O conjunto Takht El Emarat, dos Emirados. (Fonte: <https://www.timeoutdubai.com/food-drink/features/17293-on-the-world-stage>) 19
- Figura 3:** A cantora Umm Kulthum. (Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Umm_Kulthum4.jpg) 21
- Figura 4:** O cantor Abdel Halim Hafez. (Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Abdel_Halim_Hafez_performing_in_Paris_1974.jpg) 22
- Figura 5:** A cantora Warda com o compositor Riad el Sunbati. (Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Riad_el_Sunbati,_tarda_Oud.jpg) 22
- Figura 6:** O compositor egípcio Muhammad Abdel Wahab. (Fonte: https://elmeezan.com/سيرة-موسيقار-الأجيال-19-محمد-عبد-الوهاب/#.YgrNKd_MK3A) ... 25
- Figura 7:** pontos de articulação das letras do alfabeto árabe. (Fonte: alzahid.co.uk) 32
- Figura 8:** representação gráfica do *iqā'* (modo rítmico) *Sama'i Thaqil*. (Fonte: <https://ravishdears.wordpress.com/2010/12/02/rich-complex-and-beautiful-lamma-bada/>) 45

SUMÁRIO

<u>INTRODUÇÃO</u>	13
<u>1</u> <u>A MÚSICA ÁRABE</u>	15
1.1 <u>BREVE ABORDAGEM HISTÓRICA E CONTEXTUALIZAÇÃO SOBRE</u> <u>A MÚSICA ÁRABE</u>	15
1.2 <u>A ERA DE OURO DA MÚSICA ÁRABE</u>	21
<u>2</u> <u>DESCRIÇÃO DO PROCESSO DE GRAVAÇÃO</u>	27
2.1 <u>O ENCONTRO ENTRE UMA VOZ DE FORMAÇÃO LÍRICA E O</u> <u>CANTO EM ÁRABE: DESAFIOS TÉCNICOS</u>	27
2.2 <u>REORGANIZANDO PLANOS E REINVENTANDO: OS DESAFIOS DE</u> <u>PRODUZIR UM TRABALHO ARTÍSTICO EM MEIO A UMA</u> <u>PANDEMIA</u>	32
2.3 <u>AS CANÇÕES SELECIONADAS PARA O PROJETO</u>	36
<u>2.3.1</u> <u><i>Inta Omri</i></u>	41
<u>2.3.2</u> <u><i>Lamma bada yatathanna</i></u>	43
<u>2.3.3</u> <u><i>Nassam alayna al hawa</i></u>	47
<u>2.3.4</u> <u><i>Fi youm we leila</i></u>	50
<u>2.3.5</u> <u><i>Mawood</i></u>	52
2.4 <u>OS VIDEOCLIPES: CONCEPÇÃO E EXECUÇÃO</u>	55
<u>CONSIDERAÇÕES FINAIS</u>	61
<u>REFERÊNCIAS</u>	62

INTRODUÇÃO

A música árabe está presente na minha vida desde muito cedo, quando, aos cinco anos de idade, mudei-me com minha família para Trípoli, capital da Líbia, onde vivi por quatro anos. A experiência de crescer naquele país me marcou profundamente e para sempre, e meu interesse e elo com a cultura dos povos árabes – especialmente com suas músicas e danças – permaneceram fortes mesmo após nosso retorno ao Rio de Janeiro. A ligação pessoal acabou por tornar-se também profissional: atuo como bailarina e professora de dança oriental – mais conhecida no ocidente como “dança do ventre” – há quase vinte anos, tendo concluído graduação em Dança, com formação permanente com professores e artistas árabes, principalmente egípcios. Sendo, além disso, cantora, com graduação em Canto pela UFRJ, não tardaria a desejar me relacionar com a música árabe não apenas como ouvinte e bailarina, mas também através do canto. Seguiram-se, a partir de então, diversos trabalhos e projetos musicais em que atuei como cantora, instrumentista, arranjadora e, por vezes, como diretora musical, incluindo apresentações solo, em conjuntos de música modal, e em espetáculos de dança.

Uma voz que dança, um corpo que canta nasceu dessa trajetória de relação expandida – física, vocal, auditiva, afetiva – com a música árabe. Inicialmente planejado como um concerto encenado, este projeto se viu, como tantos outros nestes tempos de pandemia do coronavírus¹, obrigado a passar por uma reformulação. No auge do isolamento social, diante da impossibilidade de realizar eventos com público, e de até mesmo promover encontros e ensaios com outros músicos – e diante, principalmente, da incerteza da duração da pandemia –, não vi outra saída senão abandonar o plano de realizar um concerto como produto artístico resultante deste trabalho. A solução encontrada foi, portanto, produzir gravações das canções selecionadas. Não obstante a mudança de formato, o modo de gravação das peças também foi inegavelmente afetado pela pandemia, uma vez que todas as atividades foram executadas em observância às medidas sanitárias de distanciamento social. Dessa forma, as partes – tanto as minhas como as contribuições dos demais músicos que colaboraram com o projeto – foram todas gravadas de forma remota, ainda que não contássemos com equipamentos ou instalações

¹ Em 11 de março de 2020, a COVID-19, doença provocada pelo novo coronavírus SARS-CoV-2, foi caracterizada pela OMS (Organização Mundial da Saúde) como uma pandemia. (Fonte: site da Organização Pan-Americana da Saúde – OPAS <https://www.paho.org/pt/covid19/historico-da-pandemia-covid-19>). Como consequência, diversas medidas foram adotadas com o objetivo de controlar a transmissão do vírus, como o distanciamento social, restrições de viagem, cancelamento de eventos, isolamento.

ideais para tal. Foram muitas as limitações que encontrei nesse processo; por outro lado, esses desafios também proporcionaram aprendizados importantes e possibilitaram, sobretudo, uma melhor compreensão e maior controle de minha parte sobre todas as etapas de produção da obra musical, desde a preparação e gravação até a edição e montagem das faixas. Por fim, meu envolvimento como intérprete não se limitou ao papel de cantora: a cada canção gravada, adquiria mais aprendizado e confiança, até passar a incorporar mais instrumentos à minha interpretação, como o piano, a percussão e as *sagat*².

Os videoclipes surgiram, então, como um suporte visual para as canções. Foi também uma forma de manter e reafirmar o perfil multilinguagem que caracteriza a minha relação com a música árabe. Canto, instrumentos, dança: finalmente estava definido o produto artístico, em que todas essas práticas convergiam.

A seguir, apresento, no Capítulo 1, uma breve abordagem histórica e contextualização sobre a música árabe, apoiada em autores como Farraj & Shumays, Muallem, Touma e Racy, em que também me detenho mais especificamente na chamada Era de Ouro, período de grande efervescência musical, do qual provêm a maioria das canções apresentadas nesta obra. Em minha descrição do processo de gravação, no capítulo seguinte, detalho as etapas de pesquisa e produção das canções no papel de pesquisadora-intérprete, assim como os desafios impostos pela pandemia e os caminhos propostos diante desse cenário. Nas Considerações Finais, ofereço uma reflexão acerca de todo o processo, destacando os diversos aprendizados dele decorridos.

O presente trabalho, portanto, é não apenas o resultado desta pesquisa, ou o desfecho para um projeto artístico atravessado por um grave acontecimento histórico: *Uma voz que dança, um corpo que canta* é, sobretudo para mim, produto de uma trajetória de profundo encantamento – uma declaração de amor pela canção árabe.

² *Sagat* são pequenos címbalos de metal. Sempre utilizados em conjunto de quatro, cada um dos címbalos é preso por um elástico, no polegar e no dedo médio de cada mão.

1 A MÚSICA ÁRABE

Por compreender que a música árabe pode não ser familiar à totalidade do público ao qual dirijo este trabalho – e, ao mesmo tempo, sem a pretensão de esgotar o assunto ou cobrir toda a sua vastidão –, proponho uma breve contextualização deste tema.

1.1: BREVE ABORDAGEM HISTÓRICA E CONTEXTUALIZAÇÃO SOBRE A MÚSICA ÁRABE

Em seu uso corrente, a expressão ‘música árabe’ engloba as diversas práticas e gêneros musicais dos povos de língua e cultura árabe, ou, ainda, as “tradições e gêneros musicais que se originaram e que se executam no mundo árabe” (FARRAJ & SHUMAYS, 2019, p. 1). Cabe aqui um esclarecimento sobre o que constitui, de fato, o chamado mundo árabe: embora não haja uma definição única e universalmente aceita³ – o que é até compreensível, diante das dificuldades de, sob um mesmo termo técnico, reunir um grupo de populações numericamente significativas, que naturalmente apresentam particularidades e diferenças entre si –, geralmente assume-se que tal expressão se refira aos 22 países que compõem a Liga Árabe. A esta definição territorial, é possível também somar uma delimitação do ponto de vista linguístico⁴, uma vez que o árabe é a língua oficial – ou, em alguns países, uma das línguas oficiais – dos países membros da Liga.

Embora, como anteriormente citado, haja uma pluralidade de formas e práticas musicais no território geográfico e linguístico árabe, pode-se afirmar que as populações do norte da África e do chamado Oriente Médio compartilham uma história comum ao longo de mais de dois mil anos, apresentando uma cultura musical sob muitos aspectos homogênea (TOUMA, 2003, *xvii*). O autor completa:

Muitos aspectos da música, como o sistema de afinação, formas musicais, padrões rítmicos, técnicas de composição e improvisação, práticas de performance, a composição dos conjuntos, a percepção do indivíduo sobre a

³ "No universally accepted definition of 'the Arab world' exists, but it is generally assumed to include the twenty-two countries belonging to the Arab League that have a combined population of about 280 million. (SEIB, 2005, p. 604, apud FRISHKOPF, 2010, p. 6) For the purposes of this introduction, this territorial definition is combined with a linguistic one (use of the Arabic language, or its recognition as critical to identity), and thereby extended into multiple diasporas, especially the Americas, Europe, Southeast Asia, West Africa, and Australia." (FRISHKOPF, 2010, p. 6)

⁴ *idem*

música, e o lugar do músico na sociedade são essencialmente os mesmos em todos os países Árabes. (TOUMA, 2003, *xviii*) (T. da A.)

Quais seriam, então, as características observadas em todos os gêneros e práticas da música árabe?

A seguir, enumerarei os princípios que fundamentam as práticas musicais árabes há séculos.

1. O fenômeno do *maqam*

Afirmar que a Música Árabe é modal pode ser uma maneira tentadoramente fácil de explicá-la a ouvintes ocidentais familiarizados com o conceito de modalismo. Trata-se, entretanto, de uma simplificação que, embora não seja inverídica, é incapaz de dimensionar o que é, de fato, o fenômeno do *maqam*. O *maqam* é “um sistema de escalas, frases melódicas, possibilidades de modulação, normas de ornamentação, e convenções estéticas que, juntas, formam uma tradição artística muito rica” (FARRAJ & SHUMAYS, 2019, p. 4). A palavra *maqam*, que em árabe significa ‘lugar’ (*id.* e MUALLEM, 2010, p. 56), pode ser usada tanto para denominar esse sistema modal e melódico que rege a prática musical árabe quanto para se referir a uma das diversas escalas ou modos existentes neste sistema – neste caso, seu plural é *maqamat*. Um *maqam* é composto de estruturas intervalares específicas, que determinam o encaminhamento ou progressão melódica (MUALLEM, 2010, p. 57), e ajudam a criar a ambientação emocional ou, como dizem alguns músicos e ouvintes árabes, o sentimento que aquele determinado *maqam* evoca (TOUMA, 2003, p. *xx*).

2. Evocação emocional

A música árabe possui forte caráter emocional e muitos dos *maqamat* são associados a uma emoção específica (MUALLEM, 2010, p. 30 e TOUMA, 2003, p. 43-44). Racy destaca a “centralidade da evocação emocional tanto como uma estética musical quanto como um tópico de interesse” (2004, p. 4). Uma afirmação muito recorrente no discurso de músicos árabes de diversas nacionalidades, grupos sociais e idades é a de que a música árabe deve envolver o ouvinte emocionalmente (RACY 2004, p. 4). Esta relação que os árabes estabelecem entre música e evocação emocional é documentada há muitos séculos (*id.*): por exemplo, à maneira dos antigos teóricos gregos, autores medievais árabes dissertavam sobre o poder de influência moral, cósmico e

terapêutico da música sobre o indivíduo (*id.*). Um conceito que está fortemente associado a este aspecto da música árabe é o *tarab*, conceito este de difícil tradução para idiomas ocidentais (RACY, 2004, p. 5). Literalmente, a palavra *tarab* em árabe significa “um estado de intenso júbilo” (FARRAJ & SHUMAYS, 2019, p. 362). Pode-se descrever *tarab* como um “estado de êxtase musicalmente induzido” (RACY, 2004, p. 6) ou ainda como “encantamento” (DANIELSON, 1997, p. 11-12 e ZUHUR, 2000, p. 10), embora a palavra, de forma mais abrangente, também seja utilizada para se referir a um determinado gênero musical (FARRAJ & SHUMAYS, 2019, p. 363) ou repertório (RACY, 2004, p. 6) associado a evocação emocional (*id.*), que tem base nas práticas musicais anteriores à Primeira Guerra Mundial em contextos urbanos no Egito e em países árabes do leste do Mediterrâneo (*id.*), e cujo auge se deu entre as décadas de 1930 e 1970 – a chamada ‘Era de Ouro’ da música árabe (FARRAJ & SHUMAYS, 2019, p. 2). O uso da palavra *tarab* também abrange artistas, cantores, instrumentistas, compositores, canções, instrumentos musicais e mesmo atitudes e comportamentos – incluindo uma etiqueta específica de formas de escuta e de reação à performance musical por parte do público – relacionados a este universo cultural. (RACY, 2004, p. 15).⁵



Figura 1: A cantora Umm Kulthum canta em concerto no Cairo (sem data). (Fonte: AFP, extraído de <https://english.aawsat.com/home/article/2416541/israel-citys-bid-honor-egypt%E2%80%99s-iconic-umm-kulthum-stirs-debate>)

⁵ Para um maior aprofundamento no *tarab*, recomendo a leitura da obra de Racy (2004), *Making Music in the Arab World: the Culture and Artistry of Tarab*.

3. Relações intervalares: presença de intervalos de quarto de tom

Um dos aspectos que mais despertam a atenção de ouvintes não-familiarizados com este universo musical em uma primeira audição são as relações intervalares, uma vez que, em comparação com o sistema ocidental europeu – no qual a oitava é dividida em 12 semitons e é este o menor intervalo existente –, a música árabe apresenta uma maior variedade intervalar, em função da presença de intervalos formados por quartos de tom (MUALLEM, 2010, p. 38 e FARRAJ & SHUMAYS, 2019, p. 166). Pode-se, assim, qualificá-la como microtonal (FARRAJ & SHUMAYS, 2019, p. 176 e MUALLEM, 2010, p. 29). Como efeito de comparação, no sistema árabe, a oitava é dividida em 24 quartos de tom⁶, o que, para Muallem, explica a enorme variedade de escalas existentes (2010, p. 29).

4. Uma música predominantemente vocal

A Música Árabe é caracterizada pela predominância da música vocal (TOUMA, 2003, xx e FARRAJ & SHUMAYS, 2019, p. 6 e 123). Não somente a voz e o canto ocupam uma posição de centralidade, como permeiam diversos aspectos da música, como a extensão tonal e as possibilidades de dinâmica dos instrumentos tradicionais, e mesmo o fraseado, que tende a imitar as possibilidades da voz humana (FARRAJ & SHUMAYS, 2019, p. 7). Segundo Muallem, “não há dúvidas de que o fator primordial na formação do estilo e dos ideais musicais árabes é o canto espontâneo e natural dos povos árabes” (2010, p. 30).

5. Heterofonia e forte caráter improvisatório

A polifonia não está presente na Música Árabe tradicional (TOUMA, 2003, xx) – a escrita harmônica não faz parte desta tradição musical (FARRAJ & SHUMAYS, 2019, p.10). Segundo Muallem, a abundância de escalas, de padrões melódicos e de intervalos

⁶ Esta escala com divisão em 24 partes é, em verdade, mais um modelo teórico do que uma realidade verificada na prática (MUALLEM, 2010, p. 39, 49 e 63): uma divisão com temperamento igual é imprecisa para descrever e executar a música árabe, uma vez que a afinação de uma mesma nota pode sofrer variações, e um mesmo intervalo conceitualmente identificado pode não ser constante, dependendo do *maqam* em que se encontra – ou mesmo dependendo da frase e encaminhamento melódico dentro de um mesmo *maqam* –, apresentando também diferenças regionais e temporais (da mesma forma como ocorre com sotaques linguísticos) (FARRAJ & SHUMAYS, 2019, p. 170-174). Para mais detalhes sobre a afinação na prática musical árabe e sobre o modelo da escala em 24 quartos de tom, e discussões sobre suas implicações, ver o capítulo *Tuning System* em FARRAJ & SHUMAYS, 2019, e o Capítulo 6: *Scales and Maqamat* em MUALLEM 2010.

formados por quartos de tom, aliada à improvisação – característica esta que é intrínseca ao fenômeno do *maqam* e, portanto, à performance musical árabe – torna difícil a harmonização (2010, p. 30). Em uma comparação para fins pedagógicos, o autor destaca que, enquanto a harmonia é o “pináculo da música europeia”, ela é, para a música árabe, “praticamente irrelevante” (2010, p. 24). A música árabe caracteriza-se, portanto, pela textura monofônica (*id.*, p. 55). Outrossim, tanto a presença, na formação instrumental mais tradicional, de instrumentos variados que se distinguem individualmente e cujas particularidades timbrísticas e de fraseado são fortemente valorizadas, quanto o já mencionado caráter improvisatório e altamente personalizado da música árabe (FARRAJ & SHUMAYS, 2019, p. 8) colaboram para criar uma textura heterofônica (RACY, 2004, p. 80).

6. Uma música de tradição e transmissão oral

Até o século XX, quando se adotou, em alguns meios, o sistema ocidental de notação musical – com algumas adaptações –, a música, da mesma forma que outras práticas culturais árabes, era transmitida oralmente (FARRAJ & SHUMAYS, 2019, p. 6 e 179). Apenas a partir da segunda metade do século XIX, houve tentativas por parte de músicos árabes de estabelecer qualquer tipo de notação para sua música (TOUMA, 2003, p. 18). Embora haja, no presente, algumas (poucas) partituras disponíveis, ainda que de difícil obtenção (FARRAJ & SHUMAYS 2019, p. 187) – e levando-se em conta que, na opinião de uma parte significativa de músicos, a partitura é incapaz de dar conta, com precisão, de diversas particularidades importantes, como aquelas relativas a afinação, ornamentação e diferenças regionais (*id.*, p. 190-191) –, a música árabe segue sendo uma prática majoritariamente de tradição e aprendizado oral (TOUMA, 2003, p. 18).



Figura 2: O conjunto Takht El Emarat, dos Emirados. (Fonte: <https://www.timeoutdubai.com/food-drink/features/17293-on-the-world-stage>)

Analisada sob uma perspectiva histórica e geográfica, pode-se constatar que “a Música Árabe não foi concebida pelos árabes isoladamente: desenvolveu-se ao longo de muitos séculos em uma região em que diversas civilizações antigas interagiram” (FARRAJ & SHUMAYS, 2019, p. 1). Suas origens remontam aos tempos pré-islâmicos (MUALLEM, 2010, p. 30 e TOUMA, 2003, *xxi*). Ao mesmo tempo em que se desenvolvia localmente, a música dos árabes também incorporou elementos de culturas vizinhas (FARRAJ & SHUMAYS, 2019, p. 1-2). Dentre as civilizações que contribuíram para o desenvolvimento da música árabe ao longo da História, as mais influentes foram os otomanos – encontram-se diversos paralelos entre a tradição musical árabe e a turca, em função, principalmente, dos quatro séculos de domínio otomano na região (MUALLEM, 2010, p. 24 e FARRAJ & SHUMAYS, 2019, p. 5) –, e os persas, mas também os bizantinos (MUALLEM, 2010, p. 31 e FARRAJ & SHUMAYS, 2019, p. 1-2) – não se pode desprezar, ainda, a presença de elementos da música indiana e das músicas de povos da África subsaariana (FARRAJ & SHUMAYS, 2019, p. 1-2).

Como citado anteriormente, o mundo árabe apresenta uma grande diversidade de práticas musicais; ainda assim, é possível, de uma forma geral, agrupar os países em sub-regiões musicais. Muallem divide o mundo árabe em duas sub-regiões do ponto de vista estilístico: o leste, que inclui Líbano, Síria, Jordânia, Egito e Iraque (embora reconheça que este último apresenta uma tradição musical com diferenças marcantes, não se encaixando totalmente no grupo), região que teria sido mais influenciada pela cultura persa e mais tarde pelos otomanos; e o oeste, que inclui Marrocos, Argélia, Tunísia, e teria sofrido maior influência da música andaluz vinda da Espanha (2010, p.29). Farraj & Shumays (2019, p.1), por sua vez, apresentam uma divisão alternativa, segundo a qual as sub-regiões musicais do mundo árabe seriam: o Iraque, a península arábica, o leste (incluindo Egito, Palestina, Jordânia, Líbano e Síria), e o norte da África (Líbia, Tunísia, Argélia e Marrocos).

Ao me dirigir a um público cujos ouvidos estão habituados à música de concerto ocidental, considero de extrema importância ressaltar que, diferentemente do que um olhar etnocentrista pode supor, existem, sim, padrões de formalidade próprios à prática, interpretação e, inclusive, à escuta da música árabe – ocorre que tais critérios não são os mesmos que se aplicam ao universo da música ocidental (FARRAJ & SHUMAYS, 2019, p. 9-11).

1.2: A ERA DE OURO DA MÚSICA ÁRABE

Com exceção da peça *Lamma bada yatathanna*, todas as canções apresentadas no produto artístico que resultou deste trabalho pertencem a um mesmo momento dentro da história da música árabe, conhecido como a Era de Ouro, que compreende o período entre as décadas de 1930 e 1970 (FARRAJ & SHUMAYS, 2019, p. 2). A Era de Ouro da música árabe se deu nos países do leste (região que compreende da Síria ao Egito), tendo o Cairo com seu epicentro, e foi marcada por grande desenvolvimento, inovação e disseminação, inicialmente na esteira dos desenvolvimentos tecnológicos da indústria fonográfica na primeira metade do século XX (DANIELSON, 1997, p. 27), e mais tarde através do rádio, cinema e TV (FARRAJ & SHUMAYS, 2019, p. 2-3). A produção musical deste período se propagou em todo o mundo árabe e é, até os dias de hoje, considerada como a mais proeminente e representativa da música árabe, tanto pelos próprios árabes quanto no exterior (FARRAJ & SHUMAYS, 2019, p. 2). Não à toa, os mais destacados compositores e intérpretes da Era de Ouro atingiram um nível de popularidade sem precedentes, e ocupam, desde então, o panteão da música árabe (*id.*, p. 3).

Dentre todos, o nome que melhor personifica esta era é o da cantora Umm Kulthum (c.1904-1975), até hoje chamada ‘a Voz do Egito’ (DANIELSON, 1997, p. 198), entre diversos outros epítetos que dão a dimensão de sua importância. Segundo Farraj & Shumays, essa artista representa de tal forma a música da Era de Ouro que alguns consideram o ano de sua morte, 1975, como um marco do fim dessa era (2019, p.3).



Figura 3: A cantora Umm Kulthum. (Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Umm_Kulthum4.jpg)

Alguns outros representantes egípcios deste período são o compositor, alaudista e cantor Muhammad Abdel Wahab (c.1902-1991), um grande inovador (MUALLEM, 2010, p. 99), o cantor Abdel Halim Hafez (1929-1977), a cantora Leila Mourad (1918-1995) e os compositores Muhammad al-Qasabji (1892-1966) e Baligh Hamdi (1931-1993). Há também artistas de outras nacionalidades cujas carreiras se desenvolveram no Egito; é o caso dos irmãos sírios Farid al-Atrash (1915-1974) – compositor, alaudista e cantor, protagonista de diversos filmes no cinema egípcio – e Asmahan (1917-1944), cantora, outra estrela bem-sucedida no cinema, e da cantora Fayza Ahmed (1934-1983), também síria. Do Líbano, podemos citar o cantor e compositor Wadih al-Safi (1921-2013) e a cantora Fairouz (1935). A cantora Warda (1939-2012), nascida em Paris, de origem argelino-libanesa, é outra das vozes mais celebradas no mundo árabe. Como podemos perceber, a Era de Ouro foi um período prolífico em produção artística, em quantidade e qualidade, cujo crescimento no número de compositores, cantores, instrumentistas, ouvintes e produtores de uma forma jamais vista (FARRAJ & SHUMAYS, 2019, p. 3) se refletiu em um cenário de intensa competição no mundo do entretenimento, particularmente no Egito (ZUHUR, 2000, p. 190).

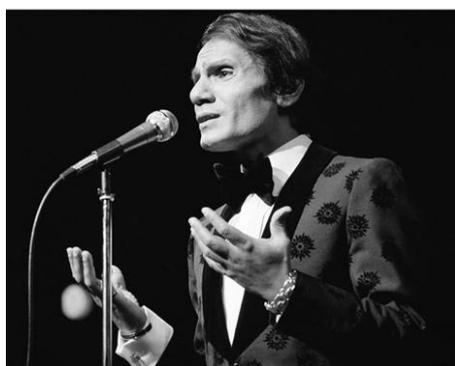


Figura 4: O cantor Abdel Halim Hafez. (Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Abdel_Halim_Hafez_performing_in_Paris_1974.jpg)



Figura 5: A cantora Warda com o compositor Riad el Sunbati. (Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Riad_el_Sunbati,_tarda_Oud.jpg)

A Era de Ouro foi palco de intensa experimentação musical modernista (RACY, 2004, p. 222). Embora a adoção e incorporação de elementos da música ocidental já estivesse em curso anteriormente⁷, foi neste período que tais ações se intensificaram, convertendo-se em uma importante arena para negociações oriente-ocidente (*id.*). Alguns musicólogos e músicos árabes, como Muallem, têm uma visão crítica da adoção de instrumentos ocidentais e da proliferação de grandes orquestras baseadas no modelo sinfônico europeu que aconteceram no período, no que chamam de uma ocidentalização da música árabe (2010, p. 99). Alguns dos compositores mais inovadores da Era de Ouro também não escaparam de tais críticas à sua época; isso não impediu, contudo, que, os novos instrumentos e técnicas fossem implementados com grande sucesso, e que, aos olhos e ouvidos do público em geral, não soassem como prejudiciais ao caráter da música árabe contemporânea (DANIELSON, 1997, p. 135).

O primeiro dos instrumentos ocidentais a ser introduzido na música árabe foi o violino, ainda no século XIX (RACY, 2004, p. 77), que foi, aos poucos, tomando o lugar de instrumentos de cordas friccionadas nativos nos conjuntos musicais urbanos (FARRAJ & SHUMAYS, 2019, p. 25) até tornar-se parte indissociável da música árabe ao longo do século XX (*id.*). O acordeão foi trazido ao Egito também entre o fim do século XIX e o começo do século XX (FARRAJ & SHUMAYS, 2019, p. 34) e não demorou para que se tornasse um instrumento popular na música árabe, especialmente no Egito (*id.*), onde associou-se à música para dança oriental (*id.*): segundo relata Badia Masabni⁸ em uma entrevista⁹, diversos instrumentos ocidentais – entre eles, o acordeão – foram por ela introduzidos na orquestra de música para dança oriental residente em sua casa de espetáculos na década de 1920. Tanto o violino como o acordeão sofreram um processo de naturalização dentro da música árabe (FARRAJ & SHUMAYS, 2019, p. 34-35), e hoje não são vistos pelos árabes como instrumentos estrangeiros (*id.*).

A Era de Ouro abriu as portas para a introdução de diversos outros instrumentos ocidentais, como o piano, a guitarra elétrica, o contrabaixo e o órgão elétrico (FARRAJ

⁷ Entre a segunda metade do século XIX e o início do século XX, a música clássica europeia “havia começado a deixar sua marca no mundo Árabe” (FARRAJ & SHUMAYS, 2019, p. 25). Em 1869, foi inaugurado um teatro de ópera no Cairo, e estabeleceu-se nele uma orquestra de ópera nos moldes ocidentais (*id.*). A primeira ópera apresentada foi *Rigoletto*, uma vez que Giuseppe Verdi ainda não tinha terminado de compor a obra que havia sido encomendada para a inauguração, *Aida* (ZUHUR, 2000, p. 56). Segundo a autora, “ópera e concertos se popularizaram entre a elite do Cairo” (*id.*).

⁸ Badia Masabni (1892-1974) foi uma empresária, artista e dona de casas de show no Egito que revolucionou a cena egípcia do entretenimento, especialmente no campo da Dança Oriental.

⁹ Entrevista a Leila Roustom no programa de TV *Nugum 'ala al-Ard* em 1966 (disponível no YouTube).

& SHUMAYS, 2019, p. 3), e também o saxofone e o trompete (*id.*, p. 135), presentes em diversas composições do período.

A influência da música ocidental, entretanto, não se limitava à incorporação de instrumentos estrangeiros. Outros aspectos, como a afinação, o tamanho e sonoridade das formações musicais, foram fortemente impactados; e mesmo figuras outrora inexistentes dentro da performance musical árabe, como o maestro, surgiram nesse cenário:

“(...) a influência da música ocidental continuava a se manifestar através da mudança gradual em direção à padronização das afinações das escalas Árabes em diferentes regiões Árabes; a mudança gradual em direção à afinação de temperamento igual; a adoção do sistema de notação musical ocidental; o aumento no uso de harmonia; o crescimento da tradicional formação de câmara Árabe (o *takht*) até chegar ao tamanho de uma grande orquestra; e, por último, mas não menos importante, a utilização de um maestro.” (FARRAJ & SHUMAYS, 2019, p. 3) (T. da A.)

Além disso, diversas formas musicais e ritmos “emprestados” da música de concerto ocidental passaram a ser comuns em partes de muitas composições do período: um exemplo inescapável é ‘Layali al ons fi Vienna’, composição de Farid al-Atrash cantada por sua irmã Asmahan no filme *Gharam wa Intiqam* (1944), cuja abertura é em tempo de valsa vienense. Outras formas musicais inteiramente novas surgiram como adaptações de formas ocidentais consagradas: o *monologue* (“monólogo”, a palavra francesa foi adaptada para o árabe) é uma forma composta baseada vagamente na ária de ópera (FARRAJ & SHUMAYS, 2019, p. 136). Uma das mais célebres canções compostas nesta forma é *Taghrid al-Balabil* (1940), mais conhecida como *Ya Touyour*, de Muhammad al-Qasabji, interpretada por Asmahan, que inclui uma cadência vocal explicitamente operística ao final, farta em trinos, agudos e coloratura. Por esta canção, a cantora ficou conhecida como a cantora árabe que introduziu um som operístico, ou ocidental (ZUHUR, 2000, p. 185) na música árabe. Não à toa, *Ya Touyour* foi escolhida pela soprano síria Lubana al-Quntar, saudada como “a primeira cantora de ópera da Síria” por muitos veículos de imprensa (MEIZEL, 2020, p. 42) para ser apresentada, sem acompanhamento orquestral e em versão reduzida e transposta de Sol para Si bemol, como uma das peças na fase semifinal da prestigiosa Queen Elisabeth Competition, em Bruxelas, em 2000.

Alguns compositores eram mais radicais em suas inovações e em suas experimentações com formas, instrumentações e arranjos ocidentais. Muhammad Abdel

Wahab oferece alguns exemplos do seu ecletismo (RACY, 2004, p. 222) em alguns empréstimos e citações explícitas de compositores da música de concerto ocidental, criando versões *arabizadas* a partir de temas de Beethoven, Rossini ou Rimsky-Korsakov (*id.*), ou da ‘dança chinesa’ do balé *O Quebra-Nozes*, de Tchaikovsky (ZUHUR, 200, p. 187).



Figura 6: O compositor egípcio Muhammad Abdel Wahab. (Fonte:

https://elmeezan.com/سيرة-موسيقار-الأجيال-19-محمد-عبدالوهاب/#.YgrNKd_MK3A)

Mesmo com tantas mudanças e inovações, pode-se dizer que os mais destacados compositores e intérpretes da Era de Ouro da música árabe foram bem-sucedidos em “negociar a tremenda influência exercida pela música ocidental europeia, ao mesmo tempo em que se mantiveram fiéis aos princípios que sempre caracterizaram e distinguiram a música árabe ao longo de séculos” (FARRAJ & SHUMAYS, 2019, p. 3) (T. da A.).

A música da Era de Ouro oferece, a meu ver, obras de grande interesse do ponto de vista musical e vocal (mas também do ponto de vista histórico, político e social), e é este o universo em que a maioria das canções que compõem este trabalho estão inseridas. Esta seleção inclui obras representativas do repertório de quatro dos maiores intérpretes da época, cuja popularidade atravessou fronteiras: a “Voz do Egito” Umm Kulthum, o também egípcio Abdel Halim Hafez, astro da música e do cinema, a diva libanesa Fairuz, e a cantora argelino-libanesa nascida em Paris Warda. Compositores de grande influência e intensa atuação no período, os egípcios Muhammad Abdel Wahab e Baligh Hamdi e os irmãos libaneses Assi Rahbani (1923-1986) e Mansour Rahbani (1925-2009) também estão representados.

As canções apresentadas no produto artístico resultante desta pesquisa também oferecem uma amostra da grande variedade modal e ritmológica presente na música árabe: diferentes *maqamat*, como ‘Ajam, Kurd, Nahawand, estão representados, assim como alguns dos diversos ritmos, como Maksum, Jerk, Samaai, figuram em músicas com compassos de 3, 4 e mesmo 10 tempos.

A única exceção do ponto de vista temporal dentro desta seleção, como mencionado anteriormente, é *Lamma bada yatathanna*, antiga canção andaluz, possivelmente a mais conhecida e regravada obra do gênero *muwashshahat*, cuja presença neste trabalho será devidamente justificada no capítulo a seguir, em que, além de informações específicas sobre as canções escolhidas, também serão descortinadas as implicações práticas, os desafios técnicos, os aspectos artísticos e demais questões advindas do processo de produção desta obra.

2 DESCRIÇÃO DO PROCESSO DE GRAVAÇÃO

Uma voz que dança, um corpo que canta é um projeto artístico de forte caráter pessoal cujo processo de desenvolvimento me acompanha há muitos anos, e que, muito provavelmente, não se encerrará no presente trabalho, e seguirá dando origem a novos desdobramentos. Diversos foram os desafios e demandas técnicas e artísticas surgidos ao longo dos anos, à medida que o projeto ganhava forma. Entretanto, um desafio que eu jamais poderia ter antecipado, e que determinou uma drástica mudança de rumo neste processo, apresentou-se ainda no primeiro trimestre do ano de 2020: a pandemia de COVID-19, que impôs severas e, por vezes, incontornáveis limitações à atuação de músicos e outros artistas em todo o mundo. No caso deste projeto, não foi diferente: foi necessário submetê-lo a uma significativa reformulação, que implicou em adaptações que vão desde a concepção artística do produto, passando pelos meios de produção empregados, até o formato de apresentação.

O relato a seguir acompanha, portanto, o processo de produção de *Uma voz que dança, um corpo que canta*. Primeiramente, abordo os aspectos técnicos do ponto de vista vocal, para em seguida detalhar de que formas a pandemia e as medidas de distanciamento social determinaram os rumos do projeto – e os desafios e soluções propostas para, diante desse quadro, assegurar sua viabilidade. Mais adiante, detenho-me sobre cada uma das canções que figuram nesta obra. Finalmente, abordo a concepção e realização dos videoclipes, formato escolhido para a veiculação da obra.

2.1: O ENCONTRO ENTRE UMA VOZ DE FORMAÇÃO LÍRICA E O CANTO EM ÁRABE: DESAFIOS TÉCNICOS

Embora a música árabe estivesse presente como parte da minha formação cultural, o mesmo não pode ser dito da minha formação vocal. Por ser uma cantora de formação lírica, cuja atuação profissional se desenvolveu predominantemente dentro do repertório erudito ocidental, sabia, desde o primeiro momento em que me propus a interpretar canções árabes, que estaria abordando uma vocalidade diversa daquela a que o meu preparo técnico e artístico foi voltado. Por esse motivo, entendi que, naquele momento, não teria condições de me comprometer em atingir uma interpretação absolutamente autêntica e fidedigna à vocalidade árabe; assumi, assim, o caráter pessoal deste trabalho,

compreendendo que ele seria inevitavelmente influenciado pela minha trajetória: a de uma brasileira que cresceu na Líbia, de uma profissional de Dança Oriental com quase duas décadas de intensa vivência e contato com o universo musical árabe, de uma cantora lírica com formação e atuação em música erudita ocidental, de uma bailarina que canta, uma cantora que dança.

Ao mesmo tempo, saber que estava partindo de um lugar que permitiria uma maior liberdade artística não me eximia, a meu ver, de estabelecer o compromisso de abordar este repertório de maneira cultural e historicamente informada, com a deferência e respeito que tenho pela cultura e pelos povos árabes. A proposta deste trabalho é, portanto, promover esse encontro entre musicalidades e vocalidades, muito representativo da minha própria experiência pessoal, profissional e artística.

Ao longo do tempo em que atuo como intérprete do repertório árabe, meu processo de estudo e aprendizado das peças foi sendo construído, e, como se poderia esperar, também nesse aspecto o diálogo entre as minhas formações artísticas se fez presente. Como cantora lírica, fui treinada a aprender o meu repertório a partir da decodificação da partitura. Na tradição musical do ocidente, a partitura desempenha um papel primordial na transmissão e aprendizado da música. Como mencionado no capítulo anterior, a música árabe, por sua vez, é tradicionalmente aprendida e ensinada através de práticas orais. Se, por um lado, escuto música árabe desde os cinco anos de idade, aprendi a cantar canções árabes em atividades de coro na escola na Líbia e, desde que comecei a atuar como bailarina de Dança Oriental, trabalho ao lado de músicos árabes e adquiri um bom conhecimento do repertório, minha formação profissional em música, como cantora, aconteceu dentro do campo da música erudita ocidental. Dessa forma, a partir do momento em que comecei a preparar minha voz para interpretar este repertório, sem ter passado por uma formação vocal árabe propriamente dita, entendi que precisaria elaborar estratégias específicas.

Ainda que a música árabe seja uma tradição majoritariamente oral, já é possível, hoje em dia, encontrar livros e métodos publicados no mercado internacional. A maioria das publicações, entretanto, é voltada à teoria, e, no caso dos métodos de ensino de instrumento, quase todos são, pelo menos até onde pude encontrar, de ensino do *oud* (alaúde), um dos principais instrumentos da música árabe – também foram encontradas obras dedicadas ao ensino da *darbuka* ou *tabla* (um instrumento de percussão). Não fui

capaz de encontrar, em buscas na internet, nenhum método, seja em livro físico ou e-book, voltado para o ensino do canto árabe – não que eu tivesse esperanças de encontrar, mas a busca fez parte deste processo, e o fato de não ter logrado êxito atesta, por fim, o caráter oral do aprendizado e transmissão não só da música árabe de um modo geral, como também, e mais especificamente, do canto.

Houve, em verdade, um material que foi útil ao meu processo do ponto de vista vocal: o método de Teoria Musical Árabe Mukhtar (2019), apesar de não ser um método de canto, e sim uma proposta de familiarização e assimilação dos *maqamat* e de melodias árabes para não iniciados, apresenta, como exercícios de solfejo, trechos de canções tradicionais em cada *maqam* ensinado. Portanto, ainda que não oferecesse nenhuma instrução ou indicação do ponto de vista da técnica ou mesmo estética do canto, estes solfejos foram úteis na minha preparação vocal para este repertório, e, mais do que isso, conduziram-me à ideia de adaptar vocalizes que já usava em meu estudo, e mesmo criar outros, contemplando os *maqamat* (Kurd, Nahawand e Ajam) das canções que interpretaria para este trabalho.

Ainda com relação a materiais escritos utilizados neste trabalho, partituras também se fizeram presentes, embora muito mais como uma ferramenta de aprendizado para os músicos que participaram das gravações – como será detalhado no subcapítulo a seguir – do que como método de aprendizado para mim. Todas as canções que incluí neste trabalho são recorrentes no repertório de Dança Oriental, portanto, a apreensão se deu de forma primordialmente auditiva. Como mencionado anteriormente, a oralidade da prática e a irrelevância do papel da partitura como documento fundamentador da performance são diferenças importantes da música árabe em comparação à música erudita ocidental: não fui, portanto, surpreendida ao me deparar com grande dificuldade para encontrar partituras. Ao contrário do que estamos acostumados na música ocidental, não existe um mercado editorial consolidado de partituras árabes. Em uma busca online, pode-se constatar a existência de algumas poucas publicações no mercado internacional, muitas das quais encontram-se esgotadas, ou sem opção de envio para o Brasil. Consegui obter uma cópia de uma cópia de um álbum de partituras de Umm Kulthum e um outro de Muhammad Abdel Wahab – em ambos, as transcrições tinham partes incompletas e muitas imprecisões. Cheguei a utilizar partituras de *Alf lela we lela* e *Darat el ayam*, extraídas deste álbum de Umm Kulthum cuja cópia eu possuo, em um trabalho de direção musical que fiz para um espetáculo de dança em 2019: as partes continham tantos erros

que eu precisei revisar e refazer transcrições das peças para que pudessem ser usadas pelos músicos. É verdade, entretanto, que há algumas poucas transcrições disponibilizadas, de forma gratuita ou paga, para download na internet – quanto mais conhecida a canção, maior a chance de se encontrar uma partitura online. As partituras utilizadas para a realização deste projeto foram obtidas, portanto, através de fontes as mais diversas, como será detalhado no subcapítulo a seguir, nas seções dedicadas a cada uma das canções.

As partituras, por outro lado, tiveram participação muito menos significativa dentro das etapas do meu aprendizado do que como é de costume para uma cantora lírica. A razão principal, já mencionada, é a irrelevância do registro escrito para a prática musical árabe, em detrimento do aprendizado auditivo das canções. Mesmo se eu decidisse aprender a cantar as peças através das partituras, encontraria dificuldades que tornariam tal proposição inviável: além das já citadas imprecisões, muitas vezes não há sequer o texto das letras impresso na partitura, tornando impossível aprender a prosódia. Tal fato, no meu entendimento, se deve, além do caráter predominantemente improvisatório da música e do canto – que implica, inclusive, em variações na prosódia –, também à escrita do árabe, que acontece da direita para a esquerda, enquanto a notação musical é lida da esquerda para a direita, o que inviabiliza que se distribuam as sílabas abaixo das notas de uma maneira razoavelmente legível. Em vez disso, quando há a letra acompanhando a música, trechos dos versos aparecem escritos acima da pauta, sem que seja possível indicar a prosódia. Na maioria das partituras que se encontram disponibilizadas, a letra é publicada à parte, em forma de texto corrido, às vezes com indicação na partitura apenas do momento de entrada do(a) cantor(a), acompanhado do verso de abertura do trecho em questão. Mais uma vez, fica evidente a importância do aprendizado auditivo das canções dentro da prática musical árabe.

Do ponto de vista do meu instrumento, um aspecto do repertório que me desafiou desde o início foi a tessitura original das canções – quase sempre, muito mais grave do que o que seria normalmente cômodo para mim, um soprano cujo repertório é agudo e de coloratura. O desconforto com a tessitura mais grave foi, inclusive, o principal motivo que me manteve por muito tempo reticente à ideia de cantar este repertório. A solução mais óbvia que encontrei para este problema foi a transposição para tons mais agudos – prática que não é incomum na música árabe: é possível encontrar regravações de canções por intérpretes diversos, em tons diferentes da interpretação original. A primeira vez em

que testei a transposição foi com *Inta Omri*, que também havia sido a primeira canção que interpretei em público como cantora. Uma preocupação que tive foi de não subir demasiadamente a tessitura, de modo a evitar que soasse mais “operístico” e lírico do que o desejado. Assim, transcrevi *Inta Omri* em Ré, dois tons e meio acima da interpretação original em Lá, de Umm Kulthum – e permaneci cantando-a nesse tom, desde essa primeira transcrição que fiz para o conjunto musical com o qual cantava, em 2018. *Nassam alayna* foi outra canção que sofreu transposição e foi testada em alturas diferentes até chegar ao tom de Si (um tom acima do original). Algumas decisões sobre transposição foram, por fim, influenciadas pela mudança na forma de apresentação do trabalho em função da pandemia (de concertos ao vivo com público a gravações realizadas de forma remota): como o meio de captação da voz seria o celular, em um ambiente muito pequeno, me senti confortável para experimentar uma das canções em sua tonalidade original.

Em relação ao idioma, é preciso ressaltar que cantar em árabe demanda uma abordagem diversa daquela a que cantores líricos estão habituados. Em primeiro lugar, não existe nenhum sistema unificado de transcrição fonética do árabe¹⁰ – algo como o alfabeto fonético internacional, conhecido recurso utilizado por cantores para aprender e estudar repertório em outros idiomas. O aprendizado dos sons fonéticos, para um cantor que deseja cantar em árabe, também deverá ser, portanto, auditivo. Além disso, algumas especificidades do idioma árabe, tanto falado quanto cantado, podem ser desafiadoras: destaco a presença de fonemas guturais que inexitem em outros idiomas, e que podem oferecer dificuldades para uma técnica lírica, como, por exemplo, o ح e o ع, que podemos ver na figura indicativa dos pontos de articulação das letras do alfabeto árabe, na página a seguir.

Outro fonema gutural particular à língua árabe, o ع, também pode apresentar dificuldades, especialmente em notas mais agudas. Uma solução que encontrei foi, nesses casos, fazê-lo como uma *appoggiatura*.

O árabe, além disso, possui a forma padrão, ensinada nas escolas, e diversas variantes ou dialetos regionais. Das cinco canções deste trabalho, apenas uma (*Lamma bada yatathanna*) tem seu texto na forma clássica, enquanto a letra da canção libanesa *Nassam alayna* é em dialeto coloquial levantino, e todas as demais são em dialeto árabe

¹⁰ Existem, é verdade, propostas de transcrição fonética, embora nenhuma delas seja universalmente adotada. Ver “Nota técnica sobre transliteração” no subcapítulo 2.3.

egípcio. As diferenças são muitas e envolvem vocabulário, gramática e sintaxe – mas mesmo um ouvinte não familiarizado com o árabe poderá perceber algumas diferenças na pronúncia. Na canção mencionada, por exemplo, podem ser ouvidos os fonemas /θ/ e /dʒ/, que correspondem às letras ث e ج, nesta ordem. Como forma de comparação, as mesmas letras são pronunciadas /s/ ou /t/, dependendo da palavra, e /g/, respectivamente, no dialeto egípcio.

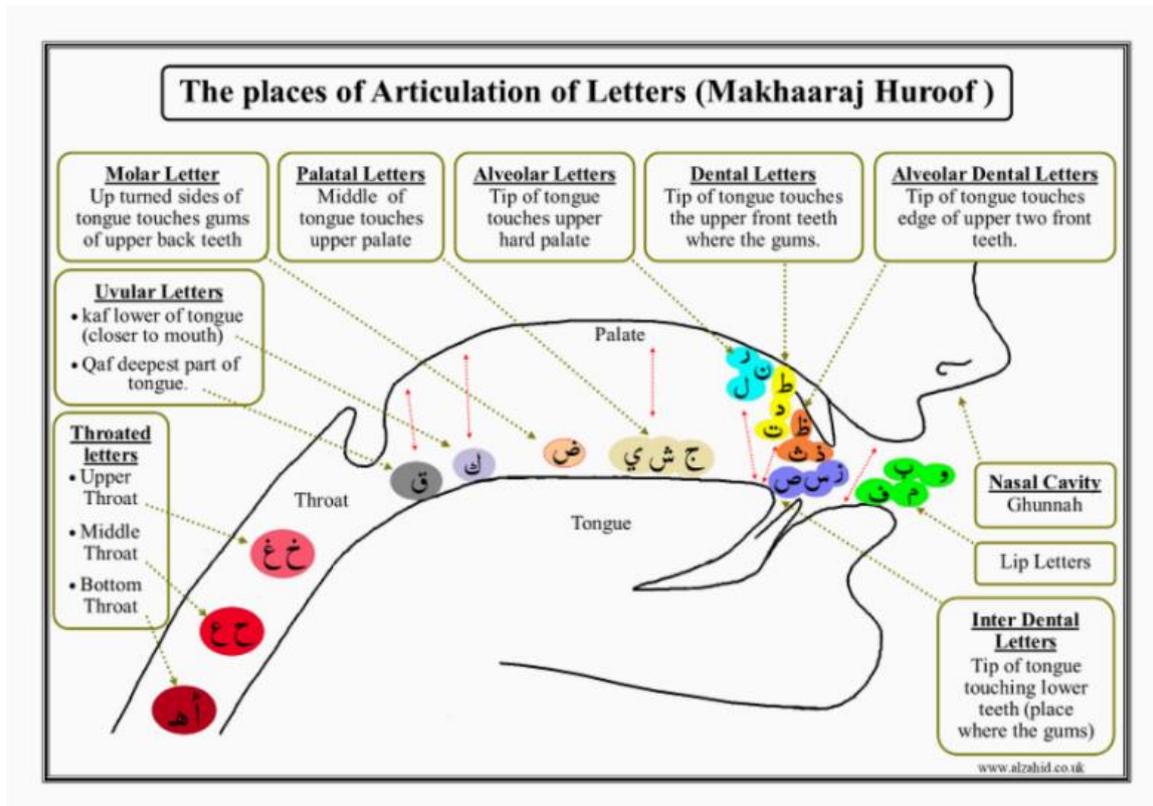


Figura 1: pontos de articulação das letras do alfabeto árabe. (Fonte: alzahid.co.uk)

2.2: REORGANIZANDO PLANOS E REINVENTANDO: OS DESAFIOS DE PRODUZIR UM TRABALHO ARTÍSTICO EM MEIO A UMA PANDEMIA

Inicialmente, o produto artístico proposto como resultado desta pesquisa seria um concerto encenado, com participação de outros músicos, no qual as linguagens da música e da dança oriental se entrelaçariam. Ao longo de todo o ano de 2019, estruturou-se um planejamento detalhado para a viabilização do produto sob esse formato.

Até que 2020 chegou, e trouxe, ainda em seu primeiro trimestre, a pandemia do COVID-19, que impôs a necessidade da adoção de medidas sanitárias como a suspensão

de atividades não-essenciais e o distanciamento social. À medida que a pandemia se estendia e agravava, a impossibilidade de realizar um concerto – ou até mesmo de realizar ensaios com a presença de outros músicos – ficava cada vez mais evidente. Para viabilizar a continuidade da minha pesquisa e a sua entrega na forma de um produto artístico, era preciso, portanto, reinventá-lo – palavra esta que se fez inescapavelmente presente no cotidiano pandêmico da maioria de nós. De repente, nos vimos obrigados a nos reinventar em tempo recorde e sem aviso prévio: o trabalho remoto, as aulas online e as reuniões por chamada de vídeo tornaram-se a ordem do dia. Nossas atividades profissionais, sociais e acadêmicas foram severamente impactadas por tais transformações; não foi diferente, pois, o destino deste trabalho, assim como o de tantas outras pesquisas em andamento quando do surgimento da pandemia.

Sinto que fomos aos poucos compreendendo e explorando as possibilidades que tínhamos. Muitos outros músicos, em todo o mundo, passaram a produzir não só gravações e outros trabalhos artísticos em suas casas, com os recursos que tinham à mão, como também apresentações: os *live shows*, dos mais caseiros aos mais superproduzidos, se disseminaram com força durante esse período. Aprendemos novas habilidades e inventamos meios de continuar produzindo música e de fazê-la chegar às pessoas.

Diante desse cenário, comecei a aceitar a ideia de produzir as minhas próprias gravações caseiras como uma saída possível para o meu impasse. Não utilizo, aqui, a palavra “aceitar” como força de expressão: pessoalmente, não foi fácil abandonar as minhas próprias aspirações em relação ao que eu ansiava criar para este trabalho; foi preciso, por fim, abdicar de expectativas de excelência e reconhecer que eu teria de trabalhar com o que era possível no momento, com os recursos que eu tinha à mão e com as limitações que se impunham. Esta crise, aliada às incertezas da pandemia, custou-me alguns meses de atraso no cronograma previsto.

Minha experiência com gravações, até então, havia sido sempre na função de cantora, contratada para participar de trabalhos artísticos ou comerciais de outras pessoas, em estúdios, onde havia a presença de profissionais encarregados de cada uma das etapas concernentes a uma gravação. Estava habituada, portanto, a atuar apenas como intérprete, como uma das peças de uma engrenagem, e ignorava o restante do processo de que fazia parte. Esse total desconhecimento felizmente mudou depois de uma aula que tivemos no PROMUS, ainda em 2019, em parceria com a Escola de Comunicação da UFRJ, em que

aprendemos conceitos básicos sobre captação sonora de vozes e instrumentos, além de experimentarmos e compararmos diversas formas de gravação, da mais rudimentar à mais avançada. Eu não poderia supor, naquele momento, que o conhecimento que adquiri nesse dia e as minhas anotações dessa aula seriam muito úteis para o meu próprio projeto, quando me vi, um ano depois, isolada em casa. Ainda assim, por se tratar da minha primeira experiência como encarregada de todo o processo de captação sonora, precisei, naturalmente, buscar, experimentar e aprender muito mais.

Sem ter previsto que precisaria fazer gravações em casa – afinal, há de se lembrar que, quando teve início a pandemia, serviços considerados não essenciais foram interrompidos por tempo indeterminado, e aí se incluem estúdios de gravação e mesmo salas de concerto com acústica adequada –, não tive a chance de me equipar para tal da forma que gostaria. Diante de um cenário de suspensão temporária das minhas atividades profissionais e de incerteza financeira, os proventos que possuía foram todos empenhados na compra de equipamentos que possibilitassem a prestação de serviços e aulas online, que até então eu não possuía. A possibilidade que se apresentou foi, portanto, obter um aparelho de telefone celular com a melhor qualidade possível de transmissão e captação sonora, o que me permitiria tanto ministrar aulas de Canto online quanto realizar as gravações do meu projeto. Dessa forma, o equipamento que utilizei para gravar tanto a minha voz quanto os instrumentos que foram sendo incorporados à medida que eu ganhava confiança e aprendia a empregar melhor suas funcionalidades foi um iPhone X, por meio do seu aplicativo GarageBand. Essa linha do tempo acompanhando a evolução do meu próprio aprendizado pode ser facilmente verificada se compararmos as gravações realizadas ainda em 2020 (*Inta Omri*, *Lamma Bada yatathanna* e *Nassam Alayna*) àquelas produzidas em 2021 (*Fi youm we leila* e *Mawood*), incorporando instrumentos e técnicas de gravação que puderam ser experimentadas durante esse intervalo de tempo.

Além da adição de instrumentos executados por mim mesma, também é possível verificar, comparando as gravações de 2020 às de 2021, um acréscimo no número de músicos colaboradores. Ainda em sua forma pré-pandemia, este projeto contou com a participação de diversos músicos ao longo das etapas de seu desenvolvimento; estiveram presentes em gravações, apresentações e ensaios músicos como o alaudista Max Riccio, o violonista Alisson Freire, o percussionista Jaffer Swamani, e o instrumentista iraniano

Arash Azadeh com sua *kamancheh*¹¹. Com o surgimento da pandemia, alguns dos músicos, como muitos de nós, enfrentaram questões pessoais, familiares e/ou profissionais, que os impediram de seguir envolvidos no projeto, ao menos temporariamente. Outros queriam colaborar, mas não dispunham dos meios de gravação ou de local minimamente adequado para gravar em suas próprias residências – há de se lembrar que os planos de gravação foram feitos com a chamada primeira onda da pandemia ainda acontecendo, com serviços ditos não essenciais interrompidos e um grande número de pessoas em distanciamento social, dentro de suas casas.

Ao mesmo tempo, a minha já mencionada inexperiência com gravações caseiras também impunha dificuldades para trabalhar com uma quantidade maior de instrumentos; seria, portanto, prudente que eu começasse com um arranjo o mais simples possível, com voz e apenas um instrumento. O violonista Alisson Freire, que desde 2018 já colaborava comigo não só neste projeto como em outras ocasiões, em que estudou e desenvolveu ajustes técnicos para que fosse possível tocar música árabe com seu violão substituindo o alaúde, se disponibilizou, então, a participar das gravações. Como ele conhecia e já havia ensaiado e tocado comigo *Inta Omri*, *Lamma Bada yatathanna* e *Nassam Alayna* antes da pandemia, pareceu-me uma boa ideia iniciar por estas canções. Ficou combinado que eu gravaria bases no piano, que seriam utilizadas por ele para gravar o violão. Decidi gravar o canto por último, tendo como guia as gravações de violão feitas pelo Alisson, já que sempre há diferenças em relação a tempo, dinâmica, inflexões; pensei ser essa a melhor maneira de fazer com que soássemos um conjunto mesmo gravando à distância.

Alisson gravou suas partes no violão utilizando um gravador Zoom H4N Pro. Como mencionei anteriormente, gravei minha voz no iPhone X enquanto escutava no fone de ouvido o violão gravado pelo Alisson sendo reproduzido em outro aparelho celular. Gravei dentro de um banheiro da minha casa (onde consegui o melhor isolamento acústico possível), e sob um cobertor grosso (de modo a minimizar o eco e a distorção na captação), seguindo a orientação da minha prima Melissa Trigo, também cantora, que, como eu e tantos outros músicos, fez gravações caseiras durante a pandemia.

Melissa, aliás, foi fundamental também na etapa seguinte: uma vez produzidas as gravações de violão e voz em separado, era necessário juntar as partes de forma a obter

¹¹ Tradicional instrumento persa de cordas friccionadas com arco, tocado em pé, de timbre similar ao do violino.

uma faixa única e coesa – e foi minha prima, habituada a editar suas próprias gravações, quem fez esse trabalho. Para isso, ela utilizou em seu computador, como de hábito, o programa Audacity – que ela me avisou de antemão ser, em suas palavras, “o mais rudimentar programa de edição de áudio existente”. Essa etapa do trabalho também foi marcada pelo distanciamento social: fizemos todo o processo juntas ao telefone ou por chamada de vídeo, com Melissa operando o Audacity, editando e me mostrando como soava, trecho por trecho, e eu, do outro lado da linha, acompanhando e instruindo. Assim aconteceu com as três canções produzidas em 2020 e com *Fi youm we leila*, a primeira peça gravada em 2021, também a primeira em que toquei outros instrumentos além do canto. Quando chegou a vez de editar as partes da última canção do projeto, Melissa já havia me ensinado a operar o Audacity, e dessa vez me encarreguei também dessa etapa da produção – mais uma habilidade desenvolvida a partir das necessidades deste projeto.

Finalizadas as faixas, senti que faltava a elas uma certa unidade, já que cada um dos músicos gravou suas partes utilizando equipamentos diferentes, muitas vezes em formatos de áudio diferentes, e em ambientes também diversos. Eu sabia que não poderia esperar um resultado de estúdio dadas as condições, mas acreditava que alguma melhoria seria possível de obter. Foi com esse pensamento que busquei o trabalho do meu colega do PROMUS Elisio Freitas, que tem experiência com mixagem de música não-ocidental. Por suas mãos, as faixas foram, assim, mixadas.

No subcapítulo a seguir, abordarei mais detalhes concernentes ao processo de preparação e gravação de cada uma das canções, além de oferecer informações sobre cada obra e a tradução das letras do árabe para o português.

Como forma de veiculação das gravações e um complemento visual ao meu produto artístico, optei pela produção de videocliques musicais. Esta última etapa do trabalho será abordada ao final do próximo subcapítulo.

2.3: AS CANÇÕES SELECIONADAS PARA O PROJETO

Alguns critérios foram definidos na seleção das canções que compõem *Uma voz que dança, um corpo que canta*. Em primeiro lugar, há um recorte estilístico, delimitando as canções ao escopo da música que é considerada “clássica” – as aspas são propositais para demonstrar que, no universo musical árabe, esse termo, assim como a classificação

daquilo que é ou não considerado “clássico”, apresenta variações e ambiguidades, do mesmo modo que acontece no ambiente cultural ocidental. A maioria das canções presentes neste trabalho foi produzida na chamada Era de Ouro – particularmente nas duas últimas décadas desse período. Utilizo a denominação “clássica” no sentido de que essas canções fazem parte de um repertório consolidado e difundido ao longo de gerações entre os diversos territórios árabes de uma forma geral.

Dadas as características dos instrumentos que eu teria à disposição – como, por exemplo, meu piano, um instrumento temperado, e o violão, instrumento com trastes, tocado por Alisson Freire – e suas limitações de execução perante a riqueza intervalar presente na música árabe, decidi acrescentar outro critério à escolha das canções: que estas contivessem somente *maqamat* semitonais – excluindo, portanto, *maqamat* que apresentam intervalos de quarto de tom. Da mesma forma que ocorre com canções e peças musicais no ocidente, que têm uma tonalidade principal e frequentemente apresentam modulações em outros tons ao longo da música, as canções árabes também possuem um *maqam* principal, com a ocorrência de modulação para outros *maqamat*. Restringir as escalas utilizadas de forma a contemplar as possibilidades dos instrumentos disponíveis significou, portanto, excluir canções compostas em *maqamat* importantes como Bayati, Rast e Saba, por exemplo. É verdade que canções como *Inta Omri*, *Mawood* e *Fi youm we leila* são obras longas que incluem diversos interlúdios instrumentais e partes cantadas, e muitas dessas seções introduzem modulações para *maqamat* com quartos de tom. Por outro lado, é muito comum que os músicos e conjuntos musicais árabes, ao executarem essas e outras canções longas, optem por apresentar apenas uma ou duas de suas partes. Não é raro que toquem apenas a abertura instrumental, chamada de *muqaddima*¹², que pode ser seguida ou não de uma ou mais partes cantadas, muitas vezes em combinações, número de repetições e ordens diferentes do original. O que quero destacar, aqui, é que as partes de uma canção longa podem ser apresentadas de forma independente entre si, o que acontece com muita frequência na cultura musical árabe. Ao decidir gravar apenas algumas partes das três canções citadas – no meu caso específico, deixando de lado seções que incluíssem modulações para *maqamat* com quartos de tom, em função de uma limitação inerente aos instrumentos que empregaria – eu não impus, portanto, um desvio à tradição de performance desse repertório.

¹² Para saber mais sobre essas aberturas instrumentais, recomendo consultar FARRAJ & SHUMAYS, 2019, p. 149.

Outro aspecto relacionado à execução musical, a utilização de partituras, foi também adotado como critério de seleção das canções, muito em função da forma de gravação remota, sem possibilidade de encontros físicos. Embora soubesse, como já foi frisado anteriormente, que essa não é a forma mais adequada de se tocar ou aprender o repertório árabe, que a partitura não dá conta de representar com fidelidade a forma de execução, divisão rítmica e desenvolvimento melódico da música árabe, e que o resultado sonoro obtido poderia soar mais artificial e distante da prática musical árabe do que eu gostaria, selecionar músicas com partituras razoáveis disponíveis – ou que pudessem ser transcritas de forma compreensível – foi uma medida que possibilitou a gravação à distância e a participação remota de músicos e instrumentos diversos.

Todos os músicos que colaboraram com este projeto tiveram algum contato anterior com música árabe como executantes: Alisson Freire havia tocado comigo em diversas ocasiões, tendo aprendido, testado e desenvolvido técnicas para executar, no violão e na guitarra, trechos virtuosísticos originalmente atribuídos ao alaúde, sempre demonstrando interesse em expandir seus conhecimentos sobre a música árabe; Tibor Fittel fez diversas participações como músico na minissérie *Dois Irmãos*, exibida pela TV Globo, em que tocou e gravou a trilha sonora no conjunto musical dirigido pelo alaudista e cantor descendente de libaneses Sami Bordokan; Arash Azadeh, com quem colaboro desde 2018, por sua vez, é um exímio multi-instrumentista criado dentro de outra tradição musical modal riquíssima e muito antiga, a persa, cuja vasta experiência com o *dastgah*¹³ lhe confere propriedade para explorar o caráter igualmente improvisatório do *maqam* árabe. Mesmo assim, dadas as dificuldades de gravar remotamente, o uso de partituras foi uma ferramenta importante dentro desse processo, viabilizando também a sincronização das execuções.

Por fim e não menos importante, as peças escolhidas são significativas para mim não só por suas qualidades musicais, como também por terem se consagrado dentro do repertório de música para dança do ventre. Minha ligação com elas é dançada, da mesma forma que é auditiva e vocal. Ao mesmo tempo, sua popularidade entre o público e praticantes de dança traz ainda mais relevância para a pesquisa interpretativa dessas canções.

¹³ Sistema modal de escalas da tradição musical persa, com diversos paralelos e influências sobre o *maqam* árabe.

A seguir, apresento detalhes sobre o processo de pesquisa, interpretação e gravação de cada uma das cinco canções.

Nota técnica sobre transliteração

Para transliterar palavras, títulos de canções e nomes próprios em árabe para o alfabeto latino, optou-se, no presente trabalho, por seguir as formas mais documentadas nas referências consultadas e/ou as mais recorrentes em buscas e publicações na internet. É importante ressaltar que “No caso do árabe, (...), não há uma romanização oficial, que seja internacionalmente aceita e utilizada.” (SANO, 2011, p. 28). Nas referências consultadas para a elaboração deste trabalho, tanto bibliográficas quanto em endereços eletrônicos, a variedade de grafias encontrada para uma mesma palavra ou nome próprio atesta esse fenômeno.

Nos meios linguísticos, acadêmicos e jornalísticos brasileiros, é possível encontrar mais de uma proposta de sistema de romanização em vigor. Walter Tsuyoshi Sano, em sua dissertação de mestrado (2011) no Departamento de Letras Orientais das USP, apresenta uma proposta de transcrição para o português do árabe padrão. A aplicação desse ou de qualquer outro sistema às letras das canções deste trabalho apresenta alguns dificultadores: o maior deles, para mim, está relacionado ao fato de que a maioria das músicas não está em árabe padrão. Três canções são em árabe coloquial egípcio e outra, ainda, em árabe coloquial levantino. As diferenças regionais quanto à pronúncia são numerosas e importantes demais para serem desconsideradas.

Outro fator que levei em conta na minha decisão de não padronizar a transcrição de palavras em árabe neste trabalho é que, muitas vezes, existem formas informais consagradas (as que mais aparecem em buscas online, por exemplo), embora imprecisas do ponto de vista fonético, de como alguns nomes de compositores e títulos de canções, por exemplo, são transcritos para o alfabeto romano. Embora não seja recomendado, ao romanizar palavras em árabe em um texto em português como este, empregar letras inexistentes em nosso alfabeto, decidi pelas formas mais recorrentes dentro do cenário internacional, de modo a facilitar as buscas daqueles que se interessarem por pesquisar e conhecer mais sobre as canções e seus autores.

A língua árabe possui alguns sons que não podem ser reproduzidos utilizando o alfabeto latino; contudo, para tornar a leitura mais acessível a um corpo de leitores não necessariamente familiarizado com símbolos fonéticos, fez-se a opção por não recorrer a estes. Além disso, nem sempre a transcrição das palavras será fiel às elisões e contrações que os cantores árabes tradicionalmente fazem em determinados trechos. Tentar transcrever e registrar tantas variantes seria um empreendimento ambicioso no campo da linguística, e estaria, portanto, fora do escopo deste trabalho.

Uma voz que dança, um corpo que canta está disponível na forma de uma *playlist* dedicada na plataforma de vídeos YouTube. Os vídeos também podem ser acessados individualmente, embora eu recomende sua visualização na ordem proposta na lista de reprodução criada especialmente com esse propósito.



Uma voz que dança, um corpo que canta – obra completa (*playlist*)

https://youtube.com/playlist?list=PLtg2wpP6ww2TNPIXk44cdjX7actn1_fw8

Cada uma das canções foi traduzida do árabe para o português por mim mesma, com a revisão e supervisão do meu professor de árabe, Prof. Ammar Sayed Morsi, que é, além disso, tradutor. As traduções se encontram disponíveis nas subseções a seguir, dedicadas às canções, e também no corpo da descrição de cada vídeo, no YouTube.

2.3.1: *Inta Omri* (انت عمري)

Ano de lançamento: 1964

Maqam principal: *Kurd*

Compositor: Muhammad Abdel Wahab

Letra: Ahmed Shafiq Kamel

Intérprete original: Umm Kulthum



Inta Omri

https://youtu.be/79_3eeZWA0s

Ficha técnica da gravação musical:

Canto e Arranjo: Natalia Trigo

Violão: Alisson Freire

Mixagem: Elisio Freitas

Gravado de forma remota em 2020, durante a pandemia de COVID-19

Para os amantes de música árabe, Umm Kulthum dispensa apresentações. A “quarta pirâmide do Egito” (um dos seus diversos epítetos) é uma verdadeira instituição dentro do patrimônio cultural e musical árabe. Seria impensável não incluir uma canção do seu repertório neste trabalho. *Inta Omri*, é, possivelmente, a mais famosa interpretação da mais famosa das vozes árabes de todos os tempos. Uma colaboração com o inovador compositor Muhammad Abdel Wahab, lançada já na porção tardia da longeva carreira da diva, esta célebre canção possui melodia marcante e uma das letras de amor mais pungentes de todo o repertório árabe. É muito difícil se manter incólume ao intenso poder de evocação emocional de *Inta Omri*. Não à toa, é uma canção cuja interpretação carrega um peso de grande expectativa por parte do público.

Inta Omri foi, também, a primeira canção que interpretei publicamente na posição de cantora, em 2017, em um show dirigido ao público de dança oriental. Nessa ocasião, cantei *a cappella*, executando também a famosa introdução, originalmente instrumental, na forma de um vocalize. Cantei na tonalidade original, algo que se modificou a partir do ano seguinte, quando experimentei transposições em tessituras mais agudas, que se encaixassem melhor com minha voz. Cheguei, assim, à transposição em Ré, que mantive neste trabalho. O arranjo que utilizamos foi elaborado por mim, assim como a partitura, que transcrevi à mão (não sei utilizar softwares de editoração de partituras – este não figura entre os muitos aprendizados que este projeto me trouxe).

Em canções como esta, quando são tocadas da forma tradicional, os músicos tendem a sempre seguir o canto, especialmente nas partes sem acompanhamento rítmico. Em função do modo de gravação remoto e assíncrono, entretanto, essa característica precisou ser subvertida: por conhecer melhor a música e ter, portanto, maior facilidade para adaptar o meu fraseado, decidi que gravar minha voz sobre o violão previamente gravado pelo Alisson Freire seria mais factível do que o contrário.

Como cantora, considero *Inta Omri* um poderoso veículo de expressividade musical e emocional. Em todas as vezes em que a interpretei em público, esta canção sempre me provocou forte emoção – o que, entretanto, misteriosamente não dificultou o canto nem atrapalhou o andamento. A forma como os versos se apresentam evoca a naturalidade do ritmo da fala, ao mesmo tempo em que o caráter profundamente íntimo da letra é de um lirismo comovente. As mudanças rítmicas acompanham a escalada emocional presente no canto.

رجعوني عينيك لأيامي اللي راحوا

Seus olhos me transportaram de volta para os meus dias que já se foram

علموني اندم على الماضي وجراحه

Eles me ensinaram a me arrepender do passado e de suas feridas

اللي شفته قبل ما تشوفك عينيا

Tudo o que meus olhos viram antes de ver você

عمري ضايح يحسبوه ازاي عليا

Foi uma vida perdida. Como puderam considerar aquilo parte da minha vida?

انت عمري

Você é a minha vida

انت عمري اللي ابتدى بنورك صباحه

Você é a minha vida, que com sua luz começou a manhã dela

انت عمري

Você é a minha vida.

2.3.2: *Lamma bada yatathanna* (لما بدا يتثنى)

Maqam principal: *Nahawand*



Lamma bada yatathanna

<https://youtu.be/2GqWNAfrYa0>

Ficha técnica da gravação musical:

Canto: Natalia Trigo

Violão: Alisson Freire

Mixagem: Elisio Freitas

Gravado de forma remota em 2020, durante a pandemia de COVID-19

Mais antiga das composições apresentadas neste projeto, esta canção é um dos mais conhecidos *muwashshahat* – gênero musical surgido a partir de um gênero poético/literário árabe-andaluz que se originou, aproximadamente, no século IX (FARRAJ & SHUMAYS, 2019, p. 125). Apesar de a utilização de poemas produzidos há muitos séculos, durante o período andaluz, ser recorrente nas composições deste gênero, o *muwashshah* como canção é um fenômeno mais recente do que a era andaluza, e floresceu a partir do século XVII centrado especialmente em Aleppo, na Síria (FARRAJ & SHUMAYS, 2019, p. 126). Desde então, firmou-se como uma tradição musical importante, celebrada em diversas gravações por artistas árabes.

Este famoso *muwashshah* é de autoria desconhecida (FARRAJ & SHUMAYS, 2019, p. 209), embora algumas fontes atribuam a composição de sua melodia a Sheikh Muhammad ‘Abd al-Rahim al-Maslub, como cita a Foundation for Arab Music Archiving & Research, em um episódio de seus podcasts (ver em endereços eletrônicos, nas Referências desta pesquisa), ou mesmo a outros nomes. Sua presença neste trabalho se justifica por alguns motivos: em primeiro lugar, embora, diferentemente das demais canções escolhidas, esta não tenha sido produzida na Era de Ouro, ela certamente está muito adequadamente incluída sob a designação “clássica” – talvez mais até do que as outras. Por ser uma canção muito conhecida, arriscaria dizer, por todos que são ouvintes contumazes de música árabe, sejam árabes ou não, sua presença neste trabalho contribui para a relevância deste. Acrescento, ainda, que essa popularidade se repete entre os praticantes e o público de dança: *Lamma bada yatathanna* é, possivelmente, a canção do gênero *muwashshahat* mais difundida e, conseqüentemente, dançada e coreografada no meio da dança do ventre em todo o mundo.

Do ponto de vista musical, esta peça traz uma sofisticação rítmica, na forma do *iqa’* (modo rítmico) *Sama’i Thaqil* (ver **Figura 8**), expresso em compasso de dez tempos, que acrescenta à variedade de modos rítmicos e melódicos que se deseja mostrar neste trabalho. Ao mesmo tempo, esta é uma canção que se presta a diversos arranjos e pode inclusive admitir harmonização, fazendo com que sua presença seja recorrente em programas de concertos os mais diversos em todo o mundo – especialmente em apresentações corais, em que *Lamma bada yatathanna* surge como uma opção prestigiada por regentes e diretores para introduzir não só o público como os próprios cantores e instrumentistas executantes a sonoridades e idiomas diversos. Uma busca rápida na internet demonstra a popularidade da canção em arranjos corais; como exemplo, cito uma

apresentação do coro da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, no Brasil, que a executa como parte de um concerto encenado, cujo vídeo está disponível no Facebook (ver em endereços eletrônicos, nas Referências desta pesquisa).

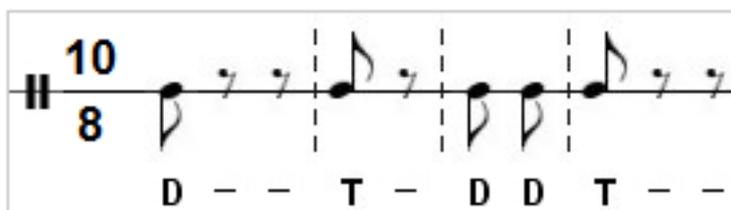


Figura 8: representação gráfica do *iqa'* (modo rítmico) *Sama'i Thaqil*.

(Fonte: <https://ravishdears.wordpress.com/2010/12/02/rich-complex-and-beautiful-lamma-bada/>)

Como cantora, experimentando a vocalidade árabe, peças como esta me despertam grande interesse: os *muwashshahat* são “grandes ferramentas de aprendizado para músicos” (FARRAJ & SHUMAYS, 2019, p. 129) e constituem “uma etapa requerida no treinamento vocal árabe clássico” (*id.*). Considero este gênero uma transição útil para cantores com treinamento lírico que desejem experimentar o canto em árabe.

Na preparação de *Lamma bada yatathanna*, as frases longas e descendentes me demandaram atenção. A escrita vocal desta canção, para mim, se aproximou um pouco mais do ajuste lírico, em comparação com as outras músicas. Em relação à letra, esta foi de aprendizado mais difícil e menos natural para mim, por ser em árabe clássico – o árabe que eu falo é o coloquial egípcio.

Apreendi esta canção ainda antes da pandemia, e a apresentei diversas vezes em público, que sempre pareceu apreciar o seu lirismo e sua beleza tanto quanto eu. É uma canção com ritmo muito diferente do habitual e, portanto, capaz de induzir um ambiente sonoro envolvente onde quer que seja tocada.

لما بدا يتثنى

Quando ela se balança graciosamente

حبي جماله فتنا

A beleza do meu amor me deixou apaixonado

أمر ما بلحظة أسرنا

Com uma ordem apenas, em um instante, me cativou

غصن ثنى حين مال

Como um galho que se vergou ao descer

وعدي ويا حيرتي

Ai de mim

من لي رحيم شكوتي، في الحب من لوعتي

No amor, quem pode se apiedar dos meus queixumes e das minhas dores?

إلا ملك الجمال

Senão ela, a dona de toda a beleza?

لما بدا يتثنى

Quando ela se balança graciosamente

حبي جماله فتنا

A beleza do meu amor me deixou apaixonado

أمر ما بلحظة أسرنا

Com uma ordem apenas, em um instante, me cativou

أمان أمان

Aman, aman¹⁴

¹⁴ De acordo com o Prof. Ammar Sayed Morsi, *aman* é um suporte verbal. A palavra, como outras de origem turca, tornou-se um componente contumaz das letras dos muwashshahat a partir do século XIX (FARRAJ & SHUMAYS, 2019, p. 126-128), e, dentro desse contexto, não possui um significado léxico.

2.3.3: *Nassam alayna al hawa* (نسم علينا الهوا)

Ano de lançamento: 1968

Maqam principal: Kurd

Composição e letra: Irmãos Rahbani (Assi Rahbani & Mansour Rahbani)

Intérprete original: Fairouz



Nassam alayna al hawa

<https://youtu.be/n2gHTF2buiM>

Ficha técnica da gravação musical:

Canto e Arranjo: Natalia Trigo

Violão: Alisson Freire

Mixagem: Elisio Freitas

Gravado de forma remota em 2020, durante a pandemia de COVID-19

Representante libanesa nesta seleção, esta tocante canção de exílio foi lançada no filme *Bint El-Hares*¹⁵ (Líbano, 1968). *Nassam alayna al hawa* está ligada a um repertório popular urbano libanês, tendo à frente os irmãos Rahbani, e associado à célebre cantora Fairouz, unindo elementos do folclore local, música ocidental, e música árabe tradicional (RACY, 2004, p. 223).

Desde o seu lançamento até os dias atuais, esta canção sintetiza, para muitos árabes expatriados, o sentimento compartilhado de tristeza pelo exílio e de saudades de sua terra natal. A inclusão de *Nassam alayna al hawa* traz, portanto, a este trabalho, além de suas qualidades musicais, uma letra que carrega um sentido também político, em uma era em que sucessivas crises migratórias, políticas, econômicas e sociais afligem diversas populações árabes.

¹⁵ Grafado como aparece referenciado no site do IMDb (*Internet Movie Database*).

Em comparação com *Inta Omri*, esta foi uma canção mais fácil de gravar seguindo o violão, por seu ritmo mais constante e marcado; o único trecho em que encontrei dificuldade para sincronizar o ritmo na forma de gravação remota foi na nota longa sobre a palavra *khedni*, em que há uma pausa no violão.

Do ponto de vista vocal, esta canção me ofereceu desafios, principalmente por conter estrofes longas em frases descendentes que vão até a minha tessitura grave, e com a ocorrência de repetições sem tempo para descanso.

Um grande trunfo desta letra, na minha opinião, é a forma como explora - poeticamente o duplo sentido que a palavra هوا (*hawa*) tem na língua árabe: significa ar, brisa, mas também pode significar amor. A canção ainda alude a outros elementos geográficos e da natureza, e as mudanças de ritmo acompanham a escalada emocional até a reiteração do apelo “me leve de volta para minha terra”.

نسم علينا الهوا من مفرق الوادي

Uma brisa soprou sobre nós vinda do vale

يا هوا دخل الهوا خدني على بلادي

Ó brisa, em nome do amor, me leve de volta pra minha terra

يا هوا يا هوا يللي طائر بالهوا

Ó amor, que está voando na brisa

في منتورة طاقة وصورة

Há uma flor, uma janela e uma foto

خدني لعندن يا هوا

Me leve até elas, ó brisa

اه فز عانة يا قلبي

Tenho medo, meu coração

أكبر بهالغربة

De envelhecer neste exílio

ما تعرفني بلادي

E minha terra não me reconhece

خدني خدني خدني على بلادي

Me leve, me leve de volta para minha terra

شو بنا شو بنا يا حبيبي شو بنا

O que há conosco? Ó amor, o que há conosco?

كنت وكنا تملو عنا وافترقنا شو بنا

Costumávamos estar juntos e agora estamos separados, o que há conosco?

اه وبعدا الشمس بتبكي

E o sol ainda chora

عالباب وما تحكي

À porta, e não fala

يحكي هوا بلادي

Fala o vento da minha terra:

خدني خدني خدني على بلاد

“Me leva, me leva, me leva de volta para minha terra”

2.3.4: Fi youm we leila (في يوم و ليلة)

Ano de lançamento: 1978

Maqam principal: *Ajam*

Compositor: Muhammad Abdel Wahab

Letra: Hussein al-Sayed

Intérprete original: Warda al Jazairia



Fi youm we leila

<https://youtu.be/VpgwSEILWcc>

Ficha técnica da gravação musical:

Canto, Órgão, Sagat, Percussão e Arranjo: Natalia Trigo

Violão: Alisson Freire

Mixagem: Elisio Freitas

Gravado de forma remota em 2021, durante a pandemia de COVID-19

Uma envolvente canção de amor, *Fi youm we leila* foi a primeira canção gravada já em 2021, após o primeiro conjunto de gravações realizado no ano anterior, que envolveu uma série de experimentações com o equipamento e técnicas de gravação. Após um ano me familiarizando com a produção musical caseira e a colaboração à distância, senti-me confiante para, dessa vez, arriscar-me a incorporar outros instrumentos às gravações. Assim, utilizei os timbres oferecidos pelo meu piano digital para obter a sonoridade de órgão que se ouve na música, além da “orquestra” de cordas que ajuda a encorpar o som. Acrescentei, ainda, a percussão – que também empreguei na canção gravada em seguida, *Mawood* –, e as *sagat*. A gravação da percussão, utilizando o único instrumento de que dispunha, que produz muito eco e se adequa mais a integrar um numeroso conjunto percussivo do que a fornecer um fraseado mais ornamentado, foi especialmente difícil. Graças a essas dificuldades, testei e descobri formas de regular a

captação do eco no programa utilizado (GarageBand), além de controlar ao máximo a intensidade do toque. Não fiquei totalmente satisfeita, e acredito que o resultado sonoro da percussão é a parte mais deficiente do trabalho, aquela de que menos gostei. Durante algum tempo, fiquei indecisa quanto a incluir a percussão gravada nas faixas, mas, por fim, acabei optando por utilizá-las, ainda mais depois que Elisio Freitas realizou a mixagem e conseguiu melhorar o equilíbrio do som. Considerei que seria interessante que a variedade de modos rítmicos, tão importante na música árabe, viesse representada neste trabalho.

Com a tessitura vocal mais grave de todas as canções desta obra, *Fi youm we leila* foi, para mim, a mais difícil de preparar e gravar. Assumi a decisão de gravá-la na tonalidade original; hoje, porém, pensando melhor, acredito que vou transpô-la para um tom mais agudo, caso torne a cantá-la.

Com uma introdução instrumental longa e variada, incluindo diversas mudanças de compasso e andamento, *Fi youm we leila* fez com que eu inaugurasse o modo de gravação dividido em trechos, que viria a repetir com *Mawood*.

في يوم و ليلة .. في يوم و ليلة

Em um dia e uma noite

خدنا حلاوت الحب كله في يوم و ليلة

Fomos tomados pela beleza do amor, tudo em um dia e uma noite

أنا و حبيبي ... أنا و حبيبي

Eu e meu amor

دوبنا عمر الحب كله في يوم و ليلة

Nós aproveitamos ao máximo todo o amor, tudo em um dia e uma noite

عمري ما شفته ولا قابلته و ياما ياما شغلني طيفه

Eu nunca o vi, nem o conheci, mas seu espectro sempre esteve em meus pensamentos

وفي يوم لقيته لقيته هو .. هو اللي كنت بتمنى اشوفه

E um dia eu o encontrei, ele que eu desejava tanto encontrar

نسيت الدنيا وجريت عليه ... سبقتي هو وفتح إيديه

Eu esqueci do mundo e corri até ele... Ele correu mais rápido do que eu e abriu seus
braços

لقينا روحنا على بحر شوق نزلنا نشرب و دوبنا فيه

Encontramos a nós mesmos no mar do amor, inclinamo-nos para dele beber e nele nos
derretemos

ومين يصدق يجرى ده كله... و نعيش سوا نعيش سوا

E quem poderia acreditar que isso tudo aconteceria... E que viveríamos juntos

العمر كله في يوم و ليلة ليلة ليلة ليلة ليلة

Nossa vida toda... em um dia e uma noite?

2.3.5: *Mawood* (موعود)

Ano de lançamento: 1971

Maqam principal: *Nahawand*

Compositor: Baligh Hamdi

Letra: Muhammad Hamza

Intérprete original: Abdel Halim Hafez



Mawood

<https://youtu.be/QXLaEYqcyN4>

Ficha técnica da gravação musical:

Canto, Órgão, Piano, Percussão e Arranjo: Natalia Trigo

Acordeom: Tibor Fittel

***Kamancheh*:** Arash Azadeh

Guitarra: Alisson Freire

Mixagem: Elisio Freitas

Gravado de forma remota em 2021, durante a pandemia de COVID-19

Mawood foi a última canção gravada nesta pesquisa. Foi também a primeira vez em que, após ter acompanhado o processo de edição das outras faixas à distância, assumi também essa etapa do trabalho, estimulada pela minha prima, responsável pela edição das músicas anteriores. Em termos do número de músicos envolvidos, foi também a mais ambiciosa: além de Alisson Freire – que, aqui, trocou o violão pela guitarra –, juntaram-se a nós Tibor Fittel, que contribuiu com a abertura da peça no acordeom, e Arash Azadeh, com quem colaboro, em diversas formações, desde 2018, e que esteve presente, assim como Alisson, desde a gênese deste projeto: os dois generosamente me acompanharam em minha prova prática de admissão para o PROMUS, no final de 2018.

O processo de gravação de *Mawood* foi trabalhoso e demorado, uma vez que era preciso, após gravar cada uma das bases ao piano separadamente, enviá-las aos músicos e aguardar que cada um me enviasse suas gravações. Por ser uma canção longa com várias partes muito diferentes entre si, e sem que tenhamos tido a oportunidade de ensaiá-la juntos – não só pela pandemia, mas também pela distância geográfica e agendas conflitantes –, sabia que seria difícil obter sincronia gravando de forma remota, com tantos instrumentos e tantas mudanças de compasso e andamento. Por esse motivo, repeti o modelo de gravação em trechos que havia empregado na outra canção gravada em 2021, *Fi youm we leila*. Gravei as bases utilizando metrônomo para que o andamento ficasse bem marcado e regular, e enviei as partituras com os trechos numerados e as indicações de onde começavam e terminavam. Os músicos relataram uma certa confusão a princípio, com a música retalhada em pedaços menores. Para que tivessem uma ideia de como a obra original soava, enviei-lhes também o vídeo no YouTube que mostra o concerto em que a canção foi lançada. A partir de então, os músicos tiraram dúvidas comigo individualmente, enviaram gravações-teste, até chegarem ao resultado desejado. No caso de Arash, marcamos uma reunião pelo Zoom, na qual utilizei o piano para demonstrar o que queria, e ele reproduziu algumas ideias e também testou improvisações na sua *kamancheh*. Com Alisson, houve diversas conversas sobre a utilização da guitarra dentro da música árabe. Em nossas discussões sobre harmonização, eu relatei que havia chegado à conclusão de que a retirada da terça do acorde, mantendo somente a nota fundamental e a quinta, possibilitava a incorporação de harmonia em alguns trechos, sem causar uma relação de tensão que soaria estrangeira e artificial. A partir dessa informação, Alisson disse que essa técnica de acorde, na guitarra, chamava-se *power chord*, e passou então a empregá-la em *Mawood*.

Esta canção tem um significado muito especial para mim: em 2019, venci um concurso internacional muito importante como bailarina, diante de uma banca composta por artistas egípcios, interpretando *Mawood* – a canção havia sido sorteada para mim após passar pela etapa classificatória anterior. Esta apresentação em São Paulo, com a Banda Al Fan tocando ao vivo no mesmo palco, foi muito marcante para mim, e expôs o meu trabalho e a intensidade da minha paixão pela música e dança árabes a um público numeroso. A partir de então, cantar, dançar ou até mesmo escutar *Mawood* me faz reviver aquele momento.

A música acompanha o *crescendo* emocional expresso na letra, que se inicia com uma conversa do eu lírico com seu próprio coração, lamentando as decepções e feridas que sofreram juntos. O ambiente sonoro muda radicalmente com a entrada do *iqā'* (modo rítmico) *Maqsoum*, com seu andamento enérgico, acompanhando a virada na letra. O refrão é vibrante e contagiante, em uma tessitura aguda e com escrita simples e direta.

Decidi encerrar a longa e acidentada jornada desta pesquisa, e o produto artístico dela resultante, com *Mawood* e o canto extasiado e a mensagem esperançosa com que ela termina.

موعود موعود

Destinado

موعود معايا بالعذاب موعود يا قلبي

Estamos destinados a essa tortura, ó meu coração

موعود ودايما بالجراح موعود ياقلبي

Destinado sempre às feridas, ó meu coração

ولا بتهدا ولا بترتاح في يوم ياقلبي

E nem um só dia tem descanso ou calmaria, ó meu coração

وعمر ك عمر ك ماشفت معايا فرح

E jamais você experimentou a alegria comigo

كل مرة ترجع المشوار بجرح

De toda jornada você volta com uma ferida

والنهاردة النهاردة جاي تقول انسى الآهات

E hoje você vem me dizer: “esqueça os ais!”

جاي تقولي يلا بينا يلا بينا الحب فات

Você vem me dizer: “Vamos! O amor está acabado!”

وميل وحذف منديله كاتب على طرفه أجيله

E ele se inclinou e jogou seu lenço; na ponta dele estava escrito “eu vou até ela”

وامانه امانه يادنيا امانه تاخذينا للفرحه أمانه

Prometa, ó vida, que nos conduzirá à alegria - prometa!

وتخلي الحزن بعيد عنا وتقولي للحب استنى

E mantenha a tristeza longe de nós! E diga ao amor para esperar!

2.2.1: Os videoclipes: concepção e execução

O caráter multilinguagem de *Uma voz que dança, um corpo que canta* está expresso no próprio título: o entrosamento entre a música e a dança árabes e sua manifestação no corpo de uma mesma intérprete são elementos presentes neste trabalho – e que estavam previstos desde a sua concepção como concerto cênico. Diante da impossibilidade de realizar o projeto na forma de concerto, a criação de uma série de videoclipes foi uma solução pensada de modo a manter essa pluralidade artística, ao mesmo tempo em que sua produção poderia ser conduzida observando os protocolos sanitários recomendados.

A diretora Elaine Rollemberg, que participa deste projeto desde sua gênese, continuou à frente do trabalho, dessa vez idealizando e roteirizando os clipes. O fotógrafo e cinegrafista Leonardo Martins, que tem vasta experiência em registros de eventos e videoclipes de dança oriental, se juntou à equipe.

Da mesma forma como ocorreu com as canções, os cinco videoclipes foram gravados em dois momentos diferentes – os três primeiros, em 2020, e os dois últimos, em 2021. Os clipes de *Lamma Bada yatathanna*, *Inta Omri* e *Nassam Alayna* foram todos roteirizados juntos e, de fato, foram gravados no mesmo dia, em um único espaço na minha residência. É preciso ressaltar que, nesse momento da pandemia, eu estava cumprindo absoluto distanciamento social: não saía de casa senão para compras de primeira necessidade nas proximidades, não encontrava nenhum amigo ou pessoa que

não morasse comigo, fazia todas as atividades profissionais e sociais de forma online – isso tudo em um cenário em que vacinas eram uma esperança ainda distante. Não vislumbrava quebrar esse isolamento tão cedo. Por isso, o plano original era gravar os vídeos da mesma forma que gravei as canções: em casa, usando o espaço e os recursos que estivessem aqui disponíveis, e sozinha – no máximo, com a ajuda de mais alguém que morasse comigo. Assim, após a elaboração dos três roteiros, que envolveu reuniões online com a diretora, empreendi diversas tentativas de gravação com a ajuda do meu irmão. Foram alguns dias de filmagem até que terminássemos. Enviei todo o material produzido para o Leonardo Martins, que, por sua vez, encontrou inconsistências técnicas do ponto de vista da manipulação da câmera, da utilização adequada de iluminação, da sincronização com o roteiro, entre outras, que tornavam o material inutilizável para uma edição consistente. Ficou evidente que, por mais boa vontade que tivéssemos, por mais que eu tivesse seguido à risca as orientações técnicas que o Leonardo passou de forma remota, a gravação dos cliques não poderia acontecer sem a presença física dele. Seguiu-se, então, mais uma crise sobre como proceder diante do isolamento absoluto que eu estava cumprindo: como faríamos? Eu iria até ele? Ele não dispunha de um espaço onde os cliques pudessem ser gravados. Ele viria até mim, portanto. Decidimos juntos que a diretora não estaria presente – quanto menos pessoas compartilhando o espaço, mais segurança teríamos. Combinamos um dia para a gravação de todos os três cliques, e assim foi feito: Leonardo veio até a minha residência de máscara e assim ficou durante todo o tempo. Profissional tarimbado que é, e sabendo o resultado que queria, foi capaz de extrair o melhor das limitações de locação e tempo, e ainda mantendo o máximo de distância física possível.

Todos os três cliques foram gravados não somente em um dia, mas também tendo apenas um cenário: o terraço da minha casa, local que dispõe de uma varanda totalmente aberta e, portanto, ventilação constante. Com seu olhar e sua habilidade, e tendo em mãos os roteiros elaborados pela Elaine, Leonardo transformou o único cenário em três: uma parede para *Inta Omri*, a escada em caracol para *Lamma bada yatathanna*, e a varanda para *Nassam alayna*. Utilizamos uma caixa de som com minhas gravações tocando em volume alto o suficiente para que eu pudesse escutar, guiando a dança e a dublagem, e também para que ficasse registrado de forma audível no material, de modo a apoiá-lo na sincronização das imagens com a faixa mixada que ele recebeu depois.

Os videoclipes restituíram à dança um papel central dentro deste trabalho, após a ideia do concerto cênico ter sido inviabilizada pela pandemia. Não poderia ser diferente, não só por eu ser bailarina, mas também por trabalhar com uma diretora que é também bailarina e diretora de movimento, e com um cinegrafista que é bailarino e tem vasta experiência com filmagem de dança. Assim, a forma como a dança e o canto e a interpretação cênica se entrelaçariam em cada um dos clipes era de suma importância para todos nós, e mereceu grande atenção. Em alguns momentos, ressaltaríamos o caráter dançado através da utilização de figurinos de dança, como em *Inta Omri* e *Fi youm we leila*, que têm longas introduções instrumentais. Em momentos em que o foco estivesse mais no canto, utilizamos, em geral, planos mais fechados, e eu também estaria trajando roupas diferentes, que não fossem de dança – compondo, é claro, com a estética planejada no roteiro. Há, ainda, uma terceira forma, em que a bailarina e a cantora se fundem, e a dança passa a habitar o mesmo traje da cantora – como ocorre em *Nassam alayna* e *Mawood*. Com essas diferentes aparições, queríamos não só valorizar a singularidade do canto e da dança oriental em si, como também salientar a forte conexão entre essas duas linguagens e sua convivência em um mesmo corpo.

Tornemos à primeira série de clipes, produzidos em 2020. Em *Inta Omri*, ficou decidido que mesclaríamos imagens minhas dançando e cantando a imagens do Alisson tocando violão. Eu havia pedido, quando acertamos os detalhes para a gravação das músicas, que gravasse o áudio e, ao mesmo tempo, capturasse a si mesmo tocando em vídeo, para que pudéssemos incluir essas imagens nos clipes. *Inta Omri* se mostrou ideal para isso: o cenário simples e sem ornamentos e os planos mais fechados ressaltaram a singeleza do arranjo, com voz e violão dando vida a uma canção de forte caráter emocional. As imagens receberam um filtro que tornou o ambiente visual mais íntimo. Seguindo uma recomendação do meu co-orientador, Prof. Lenine Santos, escolhi este clipe e esta canção para abrir o trabalho. Ao mesmo tempo em que a estética visual introduz delicadamente o público ao universo interior e sensível que permeia a obra, a abertura se dá ao som de uma das canções mais amadas e comoventes de todo o repertório árabe. Esse equilíbrio de forças me pareceu adequar-se como um convite ao envolvimento do espectador.

Em *Lamma bada yatathanna*, trabalhamos com a escada em caracol como protagonista do cenário: seus ornamentos evocariam uma estética mais exuberante, em consonância com a poesia em árabe clássico evocando a beleza do ser amado, e com a

complexidade rítmica da peça, ao mesmo tempo em que seriam um bem-vindo contraste com o ambiente minimalista do clipe anterior. Com planos mais abertos, a dança ganhou mais espaço para se desenvolver. Para as cenas com canto, escolhi usar um vestido tradicional bastante ornamentado, com fios dourados, comprado na Líbia por mim há pouco mais de uma década. A presença de um espelho também faz alusão à beleza cantada nos versos.

Essa abertura no campo visual, que até agora havia sido gradual, atinge seu ponto máximo em *Nassam alayna al hawa*, com a introdução de um mundo exterior amplo, solar e povoado – ainda que a partir de uma visão distanciada, de cima de uma varanda na qual a personagem se encontra sozinha. Ao mesmo tempo em que aproveitamos o espaço narrativamente, a ambientação visual deste clipe, aliada ao exílio cantado na letra, torna-o também, na minha opinião, bastante representativo do isolamento experimentado por grande parte da humanidade durante a pandemia. A interação com a varanda e com o horizonte distante permitiu-nos representar o anseio pela terra que ficou para trás no exílio. O véu foi um elemento incluído especialmente para que seus movimentos sublinhassem a presença do vento, uma referência à palavra هوا (o “hawa” que aparece no título), que significa ar, brisa, mas é também um dos diversos verbetes que em árabe designam amor – esse duplo sentido da palavra é, aliás, bastante explorado na letra da canção.

Chegamos, assim, à segunda fase de produção dos clipes (e das canções): 2021. O contraste entre os dois anos é perceptível não somente nas músicas, como também na saída do ambiente doméstico para a convivência com o mundo externo – o ansiado advento da vacina foi responsável por essa mudança radical de cenário, com todos os envolvidos devidamente vacinados com pelo menos uma dose (o clipe de *Fi youm we leila* foi gravado em agosto, quando já tinha tomado minha primeira dose, e o de *Mawood*, em outubro, com todos nós imunizados com a segunda dose). Previamente, após o país ser castigado por uma segunda onda ainda mais violenta do que a primeira – o que trouxe, de novo, incertezas quanto às possibilidades de gravação deste trabalho –, com a vacinação finalmente à vista no horizonte, fomos tomando coragem para planejar uma gravação externa.

A opção pela praia – que, além de tudo, nos permitiria a segurança de um ambiente ao ar livre – surgiu a partir de uma sugestão da diretora Elaine Rollemberg, que teve a

ideia após ler a tradução da letra de *Fi youm we leila*, que alude a um “mar do amor” de onde os amantes bebem. Leonardo, habituado a produzir vídeos e ensaios fotográficos em praias, conhecia as melhores opções de locação e os horários para encontrá-las vazias. Ele nos sugeriu a Joatinga, uma praia mais distante e reservada. Pela primeira vez, tivemos a presença física da diretora na gravação, o que conferiu mais agilidade e eficiência ao processo. A gravação fluiu com facilidade; o único contratempo que tivemos que contornar foi a maré, que não baixou como era esperado, deixando a faixa de areia submersa. Contávamos com a utilização da faixa de areia para desenvolver a dança, já que a introdução instrumental desta peça é longa e permitiria uma coreografia com grandes deslocamentos. Com a maré alta, tivemos que imediatamente refazer os planos e adaptar a coreografia ao único piso disponível: as pedras. Quem já andou sobre pedras acidentadas e úmidas sabe que é difícil manter o equilíbrio – imagine como foi desafiador dançar. Ainda mais com o vento que fazia, portando dois véus, e trajando uma saia longa cujas pontas logo ficaram molhadas. Demorei para ir adquirindo segurança, escorreguei algumas vezes, mas sem gravidade. Levei algum tempo até conseguir mudar de posição enquanto dançava – não encontrava uma base segura nas pedras. A parte da dança foi, portanto, a mais trabalhosa nesta gravação. Apesar desses percalços, todas as outras condições contribuíram para que, em pouco tempo, obtivéssemos o material necessário, finalizando nossa primeira gravação externa com sucesso.

O último clipe gravado, *Mawood*, é também aquele que escolhi para encerrar esta obra, por seu colorido, variedade de locações, pelo andamento animado da parte final da música, mas, principalmente, pela mensagem de esperança pelo porvir e promessa de felicidade vindoura com que ela se encerra. Era esse o derradeiro sentimento que queria comunicar aos corações que me assistiriam, sobreviventes de uma era tão devastadora.

Mawood é uma canção que, para mim, tem um significado muito especial, e cujo refrão já me forneceu conforto e reavivou a esperança em diversos momentos em que a invoquei. O clipe que produzimos marcou, também, uma celebração do meu reencontro com a cidade em que moro, após mais de um ano e meio de clausura. Escolhemos o centro do Rio de Janeiro, mais precisamente, a região portuária, pela grande diversidade de cenários que essa locação poderia nos proporcionar, para fazer jus a uma canção com uma riquíssima variedade de seções, andamentos, melodias e estados de espírito. O Morro da Conceição, com seu clima bucólico e familiar, nos possibilitou criar uma transição do cenário doméstico para as ruas – uma metáfora não só do universo interior, presente na

conversa do eu lírico com seu próprio coração nas primeiras estrofes, como também do momento de reabertura cuidadosa, de retomada gradual dos espaços públicos, que eu e outras pessoas experimentávamos. A baía de Guanabara, a lateral do Museu do Amanhã, e o Boulevard Olímpico, com seus murais coloridos, foram os outros cenários que utilizamos. Foi uma gravação bem mais demorada do que a anterior, não só pelo deslocamento de um cenário a outro, como pelas trocas de roupa, e também em função de estarmos filmando em locais de maior circulação de pessoas – muitas vezes, tivemos que esperar pelo momento oportuno e até refazer alguns *takes*, para não atrapalhar a passagem dos transeuntes, especialmente no morro, uma área residencial. Do mesmo modo que fizemos com todos os clipes, levávamos conosco uma caixa de som portátil que tocava a música, para nos guiarmos na sincronização e na dublagem.

A série de clipes que apresenta *Uma voz que dança, um corpo que canta* aos ouvintes e espectadores é não somente um produto artístico fruto de uma pesquisa que foi atravessada pela pandemia: seu desenvolvimento acidentado ao longo de dois anos pandêmicos acaba por constituir, inevitavelmente, um documento insólito dos caminhos e desvios empreendidos pela criação artística nesse período desafiador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma voz que dança, um corpo que canta, antes de ser o ponto culminante de uma pesquisa artística, é uma homenagem apaixonada ao lirismo da música, poesia, língua e dança árabes. Com a finalização deste trabalho, meu humilde, mas resoluto, desejo de contribuir para disseminar a curiosidade e o interesse de setores da academia e do público em geral por esse rico universo cultural se mantém renovado.

A pandemia da COVID-19 marcou este trabalho de forma inescapável e impôs um considerável atraso e sucessivas crises à sua realização; por outro lado, olho para trás e enxergo o crescimento espantoso, ainda que involuntário, que esse processo me proporcionou. Iniciei este projeto como cantora e bailarina; antes de terminar, eu já havia incorporado um sem-número de funções que jamais imaginaria exercer ao rol de habilidades empregadas e aprendidas na realização deste trabalho. Comecei a jornada determinada a investigar e documentar o processo de criação artística no papel exclusivo de intérprete, e me vi envolvida, de forma inédita para mim, em todas as etapas da produção, desde a captação sonora, passando pela transcrição de partituras e elaboração de arranjos, edição das faixas, tradução de letras, roteirização de clipes, até chegar ao resultado, o produto artístico que aqui apresento. Seria uma inverdade dizer que, para mim, como artista e pesquisadora, não houve ganhos, especialmente na forma de aprendizados e de novos campos de conhecimento que se abriram para mim. Uma nova maneira de enxergar o processo de produção de uma obra artística, e de refletir sobre ele, surgiu na esteira desses desafios.

O registro audiovisual desta obra fica disponível de forma pública e gratuita, e é meu desejo que continue a circular e dialogar com públicos os mais diversos possíveis. Espero que aqueles que, após a terem assistido e escutado, desejarem um aprofundamento possam encontrar um bom material de apoio em meu primeiro capítulo, e que possam ter seu interesse pela música árabe ainda mais aguçado após a leitura destas páginas. Torço também para que a minha descrição do processo de gravação seja útil para outros intérpretes, trabalhando ou não com música árabe, e os inspirem em suas próprias buscas e reflexões como artistas.

REFERÊNCIAS

- DANIELSON, Virginia Louise. **The Voice of Egypt: Umm Kulthum, Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century**. Chicago: University of Chicago Press, 1997
- FARRAJ, Johnny & SHUMAYS, Sami Abu. **Inside Arabic Music: Arabic Maqam Performance and Theory in the 20th Century**. Oxford University Press, 2019
- FRISHKOPF, Michael (ed.). **Music and media in the Arab world**. Cairo/New York: The American University in Cairo Press, 2010
- MEIZEL, Katherine. **Multivocality: Singing on the Borders of Identity**. Oxford University Press, 2020
- MUALLEM, David. **The Maqam Book: A Doorway to Arab Scales and Modes**. Israel: OR-TAV Music Publications, 2010
- MUKHTAR, Ahmed. **The Mukhtar Method - Arabic Music Theory I & II**. Editado por Ruba Hillawi. Taqasim Music School, 2019
- NIEUWKERK, Karin van. **‘A Trade like any other’: Female Singers and Dancers in Egypt**. Austin: University of Texas Press, 2000
- POCHÉ, Christian. **Dictionnaire des musiques et danses traditionnelles de la Méditerranée**. Paris: Fayard, 2005
- RACY, A. J. **Making Music in the Arab World: the Culture and Artistry of Tarab**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004
- SANO, Walter Tsuyoshi. **A tradução da escrita: sistema de transposição ortográfica do árabe para o português brasileiro**. Dissertação de mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Orientais. Orientadora: Profa. Dra. Safa Alferd Abou Chahla Jubran. São Paulo, 2011
- SUNDBERG, Johan. **Ciência da Voz: Fatos sobre a voz na fala e no canto**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015
- TOUMA, Habib Hassan. **The Music of the Arabs**. Portland: Amadeus Press, 2003

TRIGO, Natalia. **Identidade feminina na cultura árabe: Um olhar sobre a dança líbia em uma festa de casamento**. Trabalho de conclusão de curso. Licenciatura em Dança, Centro Universitário da Cidade, 2010

WEHR, Hans. **A Dictionary of Modern Written Arabic (Arabic-English)**. Editado por J. Milton Cowan. Quarta edição. Urbana, IL: Spoken Language Services, Inc., 1994

WORTABET, John; PORTER, Harvey. **Arabic-English/English-Arabic Dictionary**. Nova York: Hippocrene Books, 2007

ZUHUR, Sherifa. **Asmahan's Secrets: Woman, War and Song**. Center for Middle Eastern Studies, The University of Texas at Austin, 2000

Artigos em periódicos

SALLOUM, H. (1995) Umm Kalthum: Legendary Songstress of the Arabs. In: **Al Jadid**. Cypress, CA, v. 1, n.1, 1995

SHUMAYS, Sami Abu. Maqam Analysis: A Primer. In: **Music Theory Spectrum - The journal of the society for music theory**, University of California, v. 35, n. 2, pp. 235–255, 2013

Endereços eletrônicos

www.maqamworld.com (acessado em setembro, outubro e novembro de 2020)

<https://arabicsonglyrics.com/lama-bada-yatathanna-nour-el-houda/> (acessado em dezembro de 2020)

<http://www.akhbar-alkhaleej.com/news/article/1186530> (acessado em abril de 2021)

<http://www.ahram.org.eg/News/202442/81/619785/القصة/لما-بدا-يتثنى.aspx> (acessado em dezembro de 2020)

<https://www.amar-foundation.org/004-lamma-bada-yatathanna/> (acessado em fevereiro de 2021)

<https://pt-br.facebook.com/coralutfpr/videos/1590186471072200/> (acessado em dezembro de 2020)

<http://albastaneseeds.org/digital/nassam/about/song/> (acessado em dezembro de 2020)

<https://www.imdb.com/title/tt0167790/> (acessado em dezembro de 2020)

<https://blogs.transparent.com/arabic/nassam-alayna-el-hawa/> (acessado em dezembro de 2020)

Entrevista de Badia Masabni a Leila Roustom no programa de TV *Nugum 'ala al-Ard* (1966) (em árabe) disponível em <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=8yBO4TELvqQ> (acessado em dezembro de 2020)

<https://queenelisabethcompetition.be/en/competitions-details-the-competition-rounds-seances/activities/semi-final-singing-2000/2879/> (acessado em dezembro de 2020)

Entrevista de Lubana al-Quntar a Raghad Al Makhlof no podcast Status (2019) (em árabe) https://salonsyria.com/lubana-quntar-the-story-of-a-syrian-opera-singer-in-exile/#.Xu_UjGhKhPY (acessado em novembro de 2020)

“Ya Toyour” por Lubana al-Quntar, gravado ao vivo na Queen Elisabeth Competition, Bruxelas, 2000. <https://www.youtube.com/watch?v=KGyJ8aDv9Ss> (acessado em outubro de 2020)

Live no Instagram nos perfis @leticiase.blog e @safajubran: “A mulher árabe intelectual” com Safa Jubran, professora (Árabe – USP) e tradutora. Transmissão ao vivo em 8 de março de 2021.

“From Opera to Orientalism: The Untold Story of Mohammed El-Bakkar”, documentário de Omar Al Fil. Disponível em <https://youtu.be/Hiw4Rrfhji0> (acessado em fevereiro de 2021)

Aulas de Maqam em vídeo no canal de Sami Abu Shumays. <https://www.youtube.com/user/abushumays/videos> (acessadas em 2020 e 2021)

Curso de Introdução à Música Modal, ministrado online pelo Coletivo Tarab, sob coordenação dos músicos Mario Aphonso III e Ian Nain (acessado em dezembro de 2020 e janeiro de 2021). <https://aulas.coletivotarab.com.br/>

“Arabeat”, curso ministrado online pelo músico, compositor e arranjador sírio Ghazwan Almousa (2020 a 2021)

Partituras

لما بدا يتثنى (“Lamma bada yatathanna”), sem indicação de autoria da transcrição, disponível em <https://musescore.com/infojunkie/lamma-bada-yatathanna>

انت عمري (“Inta Omri”), transcrição por Natalia Trigo

نسم علينا الهوا (“Nassam alayna el hawa”), transcrição por Arash Azadeh

موعود (“Mawood”), transcrição por Adel Samuel, adquirida em arabicmusicalscores.com

في يوم و ليلة (“Fi yoam Wilayla”), transcrição por Adel Samuel, adquirida em arabicmusicalscores.com