

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Música
Programa de Pós Graduação em Música

Daniela Rocha de Oliveira

***TEATRO INSTRUMENTAL PARA PERCUSSÃO SOLO: experiências de performance
inspiradas nas ideias de Antonin Artaud***

Belo Horizonte
2016

Daniela Rocha de Oliveira

***TEATRO INSTRUMENTAL PARA PERCUSSÃO SOLO: experiências
de performance inspiradas nas ideias de Antonin Artaud***

Versão Final

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música Área de concentração: Performance Musical

Orientador: Fernando de Oliveira Rocha

Belo Horizonte
2016

O048t

Oliveira, Daniela Rocha de

Teatro instrumental para percussão solo [manuscrito] : experiências de performance inspiradas nas ideias de Antonin Artaud. / Daniela Rocha de Oliveira. - 2016.
121 f., enc.; il. + 1 CD

Orientador: Fernando de Oliveira Rocha.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Teatro musical. 3. Percussão (Música). 4. Performance (Arte). 5. Artaud, Antonin, 1896-1948. I. Rocha, Fernando de Oliveira. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.15



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música

Dissertação defendida pela aluna DANIELA ROCHA DE OLIVEIRA, em 05 de outubro de 2016, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Fernando de Oliveira Rocha
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Profa. Dra. Maria Beatriz Braga Mendonça
Universidade Federal de Minas Gerais
(Escola de Belas Artes)

Profa. Dra. Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra
Universidade Federal de Minas Gerais

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente a Fernando Rocha, pela orientação desta dissertação. Por nossas aulas de estudo orientado que sempre me inspiraram, pela paciência e gentileza de sua abordagem, instigando a ser uma artista melhor. Pelo exemplo e pela energia praticamente inesgotável, incansável para fazer suas ideias acontecerem. Pela atenção e confiança e por reforçar a ideia de acreditar mais no seu trabalho, sempre buscar excelência e ter ambições.

A Gilmar Goulart pela extrema paciência, pela atenção, profissionalismo e ensinamentos tanto percussivos quanto marimbísticos. Agradeço por todas nossas conversas e aulas.

A Carlos Stasi, Eduardo Giancesella, Fernando Chaib e John Boudler, pelas oportunidades, orientações, conversas e risadas, bem como a todos os integrantes do PIAP com quem pude dividir palco assim como todas as experiências que estão contidas na prática e vivência de participar de um grupo tão peculiar, ativo e unido como este. Por sempre apoiarem as produções de música cênica e por possibilitarem o ambiente físico, musical, fraternal e carinhoso onde pude experimentar as loucuras de minhas produções nos dois anos que estive na UNESP.

A Carlos Tarcha, Eduardo Leandro, Fabio Oliveira, Pedro Carneiro, Ricardo Bologna pela instigação, inspiração e encorajamento em suas aulas.

A Mariane Magno, minha amiga, eterna professora, artista e motivadora, por me encorajar e me apresentar ao mundo incrível do Teatro, um mundo com perspectivas que fizeram com que eu mudasse a forma com que vivencio e aprecio a música assim como o meu fazer musical. Obrigada pela orientação, pelos fatos que precisavam ser ditos e pela disposição de sempre fazer um trabalho sério.

A Charles Augusto Braga pela atenção, generosidade e amizade. Pelas longas conversas sinceras, conselhos, risadas e instigações. Por estar sempre disposto a ajudar. A José Henrique Vianna pela inspiração, visão, parceria artística, amizade. A Mônica Navas por compartilhar a experiência do mestrado em Performance em Percussão, por toda calma, musicalidade e carinho.

Agradeço a Natália Mitre, Alex Fraga, Carlos Palerosi, Gustavo da Silva Brito, Rafael Zeringota, Rosinei Andrade, Paulo Frois Talles Bibiano – bem como aos integrantes antigos do Grupo de Percussão da UFMG, Breno Bragança, Felipe Kneipp, Henrique Edwin e aos colegas de mestrado Rafael Matos e Mateus Espinha que também tive a oportunidade de conhecer e conviver – pela amizade, trocas, risadas, concertos, limpezas da sala, discussões e improvisos. Por serem minha família nesta estadia em Belo Horizonte.

Aos meus pais pelo apoio incondicional, pela presença constante em meu coração e não-presença física sempre enviando boas vibrações, me ajudando e entendendo meu caminho que me leva sempre pra mais longe deles....

Aos funcionários da UFMG em especial a Allan e Geralda da Pós-Graduação da Escola de Música, Warley e Wanderson da portaria.

Agradeço a Capes pelo auxílio financeiro

No ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético. O resultado desse conflito é uma diferença entre a intenção e a sua realização, uma diferença de que o artista não tem consciência. Por conseguinte, na cadeia de reações que acompanham o ato criador falta um elo. Esta falha que representa a inabilidade do artista em expressar integralmente a sua intenção; esta diferença entre o que quis realizar e o que na verdade realizou é o “coeficiente artístico” pessoal contido na sua obra de arte. Em outras palavras, o “coeficiente artístico” pessoal é como uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não intencionalmente.

Marcel Duchamp em “O ato criador” (1957)

RESUMO

O foco desta dissertação consiste na busca por subsídios conceituais, ferramentas interpretativas sobre o uso da voz em um contexto de performance de obras do gênero *Teatro Instrumental* para percussão solo. Encontrou-se nos escritos do teatrólogo Antonin Artaud abordagens quanto a utilização da voz e expressividade vocal que estão em sintonia com as ideias indicadas pelos compositores proeminentes deste gênero musical. Seus escritos servirão como eixo conceitual e fonte de estratégias nos experimentos vocais dentro desta pesquisa e na elaboração de performance das obras *Songs I-IX* de Stuart Saunders Smith e *Toucher* de Vinko Globokar.

Esta dissertação contém um breve panorama histórico das manifestações artísticas da década de 20 até o surgimento e consolidação do gênero de *Teatro Instrumental* nas décadas de 50 e 60, perpassando pelos escritos de Artaud e a repercussão de seu trabalho tanto no Teatro, na Música e em outras artes performativas. Dentro do trabalho de Artaud destacaremos suas considerações em relação a linguagem, voz, glossolalias e respiração. Também discorreremos sobre as intersecções e possíveis conexões presentes no trabalho do ator e do músico quanto as relações entre as propostas de Artaud e as considerações artísticas dos compositores sobre o *Teatro Instrumental* e a performance musical. Por último, a autora relatará sua experiência de elaboração de performance das obras citadas acima de aplicando os elementos vistos nesta pesquisa.

Palavras-chave: Percussão, Percussão Teatral, Teatro Instrumental, *Instrumental Theatre*, Música Cênica, Antonin Artaud, Stuart Saunders Smith, Vinko Globokar, *Songs I-IX*, *Toucher*.

ABSTRACT

The present study consists on a search for conceptual elements, interpretative tools for the vocal events in the performance of *Instrumental Theatre* pieces for solo percussion. We found in Antonin Artaud's writings some approaches for vocal expressiveness, ideas that are in harmony with the indications of the composers prominent in this musical gender. His writings will be the main conceptual foundation as well as the main strategic source for the vocal experiments within this research as well as in the author's performance development of the pieces *Songs I-IX* by Stuart Saunders Smith and *Toucher* by Vinko Globokar.

This study contains a brief historical overview of: artistic manifestations in the 20's, the *Instrumental Theatre's* development and it's consolidation in the 50's and 60's. We'll proceed through Artaud's writings and it's repercussion in Theatre, Music and other performative arts. Within Artaud's work, we'll highlight his considerations about language, voice, glossolalies and breathing. Also we'll examine the intersections and possible connections present in the actor's and musician's performance and training process as well as the relations between Artaud's proposal's and the composers artistic considerations about Instrumental Theatre. To conclude, the author will portray her experience applying these elements in her performance elaboration to the musical works cited above.

Keywords: Percussion, Instrumental Theatre, Antonin Artaud, Stuart Saunders Smith, Vinko Globokar, Songs I-IX, Toucher.

LISTAS DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 CAGE, J. Primeira página de Water Music (1952).....	27
Figura 2 CAGE, J. A Lecture on Nothing (1949) do livro SILENCE, Lectures and and Writhings by John Cage, página 109.....	27
Figura 3 CAGE, J. What You Say... (1987) retirado Jasper Johns: Work Since 1974, organizado por Mark Rosenthal	28
Figura 4 APERGHIS, G. Recitation 11 (1977-1978) p 16.....	32
Figura 5 KAGEL, M. Pas de Cinq (1965) – Pág 7	35
Figura 6 Kagel, M. Con Voce (1972), primeira página de Instruções	36
Figura 7 KAGEL, M. Dressur (1977): Primeira sessão, compasso 31: Mudança de posição 1	47
Figura 8 KAGEL, M. Dressur (1977): Primeira sessão, compasso 31 ao 39 – Relação instruções e ações ao longo de um período preciso de tempo.	48
Figura 9 Auto Retrato Antonin Artaud (1947).	52
Figura 10 SCHWITTERS, K. Ursonate (1922-1932) página 1, exposição.....	69
Figura 11 SCHWITTERS, K. Ursonate (1922-1932), página 3 desenvolvimento	69
Figura 12 SCHWITTERS, K. Ursonate(1922-1932), página 5 desenvolvimento	70
Figura 13 APERGHIS, G. Le Corps à Corps para percussionista e seu Zarb (1978) – página 1: exemplo de combinação de fonemas com intervenções do Zarb	72
Figura 14 APERGHIS, G. Le Corps à Corps para percussionista e seu Zarb (1978) – página 17: exemplo de Zarb atrelado a velocidade de declamação do texto	72
Figura 15 APERGHIS, G. Le Corps à Corps para percussionista e seu Zarb (1978) = Página 12: exemplo de voz com indicações de respiração	72
Figura 16 BERGAMO, J. – Piru Bole (1974), página 1	73
Figura 17 DOUGLAS, B. – Rock Etude #7 do livro Vocal Rhythm Studies.....	73
Figura 18 RZEWSKI, F. – To the Earth (1985), exemplos de utilização da voz com trechos da obra. Respectivamente, páginas, 1, 3 e 4	73
Figura 19 HODKINSON, S. – Kerberos (1990) página 3 do livro The Noble Snare Drum volume 3	74
Figura 20 GRIFFIN, S. – Pattycake for 2 people (2002) página 1 Bake me a cake.....	74
Figura 21 SARHAN, F. - Hom work II para percussionista cantor (2008-2009) – página 6: exemplo de voz falada com indicações de inflexão e altura na execução da voz	75
Figura 22 SARHAN, F. – Homework II para percussionista cantor (2008-2009) página 10: exemplo de voz cantada.....	75
Figura 23 SMITH, S. Transitions and Leaps (1993) – exemplo de partitura trans-midia	78
Figura 24 DROUET, J. 18 Etudes Progressives – Claviers (2000) Estudo 8 página 23	80
Figura 25 DROUET, J. 18 Etudes Progressives – Claviers (2000) Estudo 10 página 28.....	80
Figura 26 SMITH, S. Capa Songs I-IX for Actor’Percusssionista: Sugestão de montagem...93	
Figura 27 SMITH, S. Song I. Segundo sistema: exemplo de sons subordinados ao texto	94
Figura 28 SMITH, S. Song I-IX for Actor’Percusssionista: Sugestão de montagem	95
Figura 29 SMITH, S. Song III – Interlúdio 2, p.1: exemplo de glossolalia escrita.....	98
Figura 30 SMITH, S. Song V – Interlúdio 3, p.2: exemplo de glossolalia escrita	98
Figura 31 SMITH, S. Song IV – Linha #3, p.2:	99
Figura 32 SMITH, S. Song V, p.2: trecho contendo o sermão do padre.	100
Figura 33 SMITH, S. Song VI, p.3: exemplo de língua inventada	100
Figura 34 SMITH, S. Song III, p.1 tilha 2: trecho com tremolo, variações de projeção do texto	101

Figura 35 Montagem Songs : perspectiva do músico	102
Figura 36 Montagem Songs I-IX: Perspectiva do músico com cadeira	103
Figura 37 GLOBOKAR, V. Toucher para um percussionista narrador (1973) p1 primeira sessão da obra.	104
Figura 38 GLOBOKAR, V. Toucher, p. 1. Exemplo de notação e organização dos sons subordinados ao texto.....	106
Figura 39 Seleção dos Instrumentos de Toucher com respectivos fonemas	108

SUMÁRIO

1	Introdução	11
2	Inovação Artística: Cena e Som	19
2.1	Manifestações Artísticas do Início do Século XX – O <i>Happening</i>, o Dada, o Surrealismo e suas repercussões	19
2.2	<i>Instrumental Theatre</i>	29
2.2.1	O Instrumentista.....	37
2.2.2	A Partitura	43
2.3	Antonin Artaud.....	51
2.3.1	Reminiscências de Artaud: Jerzy Grotowski	62
3	Desdobramentos	65
3.1	A Voz no Teatro – O Treino, O Uso.....	65
3.2	<i>Teatro Instrumental: A Voz no Repertório para Percussão.....</i>	68
3.3	Estratégias Vocais em Artaud e sua Aplicação no Repertório de <i>Teatro Instrumental</i>	81
4	Inspirações	90
4.1	Stuart Saunder Smith e <i>Songs I-IX</i>.....	93
4.2	Vinko Globokar e <i>Toucher</i>	104
5	Considerações Finais.....	112
6	Referências Bibliográficas	116

1 Introdução

Em 2011 tive a oportunidade de trabalhar em conjunto com a Dra. Mariane Magno, professora do curso de Artes Cênicas na Universidade Federal de Santa Maria, RS. Durante esse período de um ano, entrei em contato com a formação do ator ao participar como apresentadora de uma perspectiva musical em uma disciplina sobre Técnicas de Representação com foco na elaboração de partituras teatrais. Foi minha primeira experiência com essa arte. No primeiro semestre pude observar o treino do ator, aguçando meu olhar para a plasticidade, organicidade do corpo e do improviso contidos nos treinos, assim como participar da musicalização das partituras teatrais elaboradas na disciplina. Neste meio tempo, fui orientada pela Professora Mariane em uma Iniciação científica intitulada *O corpo como partitura: A percepção de uma musicista sobre o trabalho do ator*. No segundo semestre participei do grupo de pesquisa sobre tempo-ritmo orientado pela professora Mariane e nesta pesquisa entrei em contato com treinos corporais, com a consciência diferenciada do meu corpo, com um treino voltado à percepção e ao rigor da criação e elaboração de um espetáculo, de uma cena. E foi então que confirmei o que já havia percebido na experiência do primeiro semestre: meu olhar jamais seria o mesmo sobre a arte musical, sobre o fazer musical (a interpretação, o gesto, a apresentação, o treino, o espetáculo).

Ao longo deste contato com as Artes da Cena, questionei minha formação musical e minha percepção em relação a todas as apresentações que participei ou assisti – *por jamais haver me preocupado com meu corpo ou minha presença no palco*, ao menos não de forma tão consciente e crítica. Quanto mais eu aprendia nas aulas práticas e nos livros dos grandes teatrólogos, mais incomodada eu ficava com o formato de convenções performáticas, o ritual da apresentação musical, dos trejeitos de gesto e da metodologia de ensino que desassocia o corpo como agente expressivo. Desta experiência surgiram várias questões: Onde está o corpo dentro da performance do músico? O que estamos fazendo de diferente e inovador na música em termos de performance? A maneira como apresentamos nossa arte, em termos de formato de apresentação, ainda é igual a como se fazia na época de Wagner, um formato de concerto padronizado? Será que mais alguém vê essa relação e intenção direta do fazer musical e teatral? Existe algum tipo de pesquisa interdisciplinar entre as duas formas de arte ligadas a performance musical? Algum compositor já se

interessou pelo aspecto visual e expressivo do teatro como fonte de inspiração para suas obras? Existem pesquisas que tratem de obras de *Teatro Instrumental* com o fazer teatral?

Essa inquietação pessoal me impulsionou a buscar formas para modificar minha interpretação musical. Percebia um desejo de me livrar da **timidez** – vinculada a um corpo condicionado a certas ações, mas que quer experimentar artisticamente fora das convenções e se tornar mais expressivo –, investigando **uma relação harmônica com meu repertório**, relacionando-a com a vivência proporcionada neste encontro com o artesanato teatral.

Foi em São Paulo, no Instituto de Artes da UNESP, pesquisando pelo acervo de partituras do Grupo PIAP que encontrei as partituras de *Teatro Instrumental* de Maurício Kagel, Vinko Globokar, Georges Aperghis e Stuart Saunders Smith – os compositores mais importantes do repertório de percussão teatral – que me inspiraram a continuar a pesquisa iniciada no Rio Grande do Sul e que me apresentaram o uso da voz dentro de obras percussivas. Continuei minha formação artística-interpretativa nestes dois anos em que fiz parte do programa de graduação da UNESP, mantendo contato com os escritos e pensamentos dos teatrólogos por meio de uma disciplina do teatro ministrada pela Dra. Lucia Romano, assim como uma experiência com o Teatro do Absurdo.

Essas vivências me trouxeram à Pós-Graduação em Música da UFMG. Durante o curso, participei da disciplina oferecida por Maria Beatriz Braga Mendonça (Bya Braga) e Ernani Maletta, “Processos Interdisciplinares nas Artes da Cena” onde me deparei com os conceitos aprofundados de Antonin Artaud. Novamente entrei em contato: “Seus escritos são da década de 1930¹?”

Ao me deparar com as instruções dos compositores de música cênica, em especial no que diz respeito a fala e declamação de textos, percebi que não possuía ferramentas artísticas dentro do meu fazer musical que me direcionassem em termos de performance ou conceito interpretativo. Considerando meu contato com a literatura de artistas cênicos, minhas vivências com teatro e minhas inquietações, pareceu-me plausível experimentar com esses elementos em busca destas ferramentas de performance.

¹ Os escritos de Artaud vistos nesta pesquisa foram produzidos entre as décadas de 30 e 40, a fase final de seu trabalho.

O foco do presente trabalho consiste em encontrar subsídios conceituais e interpretativos sobre o uso da voz pelo artista-músico-percussionista em obras do gênero *Teatro Instrumental*². Na busca por tais subsídios, decidi buscar na literatura do Teatro uma metodologia para o meu trabalho vocal com as respectivas obras desta dissertação. Foram levados em consideração os fatos: é um repertório para um músico que não pratica a manipulação de seu aparato vocal como principal foco dentro de sua formação e prática artística; os eventos vocais contidos nas obras utilizam a voz de falada, declamada, explorando ruídos, sonoridades tímbricas, bem como indicações de qualidade e dramaticidade da fala; o gênero da qual essas obras pertencem abre espaço para a interdisciplinaridade.

É possível reconhecer uma relação muito próxima entre as práticas vocais do teatro e as ocorrências vocais dentro do repertório de *Teatro Instrumental* para percussão. A abordagem teatral parte de aspectos técnicos de produção, projeção, dicção, declamação sob uma perspectiva diferenciada, buscando qualidades vocais expressivas **além dos parâmetros musicais**. Esta abordagem, traz um frescor, uma nova perspectiva para a utilização vocal do percussionista. Ela faz uso de experimentações não necessariamente ligadas a prática formal do cantor lírico assim como condiz com o gênero no qual essas obras estão inseridas: um gênero musical onde o Teatro é elemento estrutural da obra. O trabalho vocal do cantor lírico, do artista da voz, segue um percurso de práticas cuja formação musical é fundamentada na tradição. Esta formação dedica-se ao melhor desempenho técnico, à afinação precisa, à saúde vocal e à uma perspectiva preponderantemente musical, inserida em um contexto específico de execução: o cantar³.

Neste espaço de travessia do ser, a voz poética do ator reverbera sons, silêncios e palavras, em percursos cujos pólos são o íntimo e o público, que podem ser associados às manifestações lírica e épica. Se o sujeito do épico é o narrador, o sujeito do lírico será o cantor. Para o cantor que não narra, a sonoridade é plena, completa e soberana. [...] A voz deste cantor é pulsação intransitiva e se faz renovadamente presente pelo ato de cantar. Ao narrador que não canta corresponde a voz completamente utilitária. Pela dosagem de cantor e narrador, obtêm-se muitas combinações ou fundem-se muitas ligas: narradores que cantam, cantores que narram, rapsodos e cantadores, artistas performáticos no território do ator. (MARTINS, 2005:6)

Encontrei na abordagem interdisciplinar com o Teatro estratégias que parecem em melhor sintonia (ressonância) com as indicações de interpretação nas

² Termo que será melhor explicado a seguir. (Vide página 11)

³ Salvo raras exceções dentro do repertório contemporâneo independente.

obras de compositores desse gênero musical uma vez que estas obras exigem uma preparação artística diferenciada. A pesquisa terá como principal referência do campo teórico o trabalho do teatrólogo francês Antonin Artaud (1896-1948). Dentro do escopo de influência e práticas inspiradas nos ideais de Artaud, o trabalho do teatrólogo Jerzy Grotowski (1933-1999) terá um espaço dentro desta pesquisa como uma fonte secundária de abordagens para a elaboração interpretativa das obras cênicas.

Quando o corpo do instrumentista ficou em evidência em indicações de obras musicais na década de 30 e 40 – com ações extra-musicais ou atitudes fora do repertório corporal/musical tradicional – também evidenciou-se o quanto este corpo estava condicionado e formatado para a produção sonora e convenções técnicas da execução musical. Essas convenções não necessariamente significavam ou consideravam uma consciência, domínio ou estado de presença corporal do músico em cena. Em sua formação, o músico é ainda treinado segundo uma metodologia mecanicista, repetitiva, almejando uma perfeição de execução, sendo este um possível motivo pelo qual seu corpo acaba por ser negligenciado como fonte de expressividade.

Em um gênero musical como o *Teatro Instrumental*, tido como instrumental, mas caracterizado pela **equipolência** entre Teatro e Música, não haveria razão para não buscar subsídios na outra arte. Sendo necessário considerar que, ao menos em minha pesquisa, me pareceu existir pouquíssimo material em torno do preparo artístico-formal do percussionista para execução de obras que exigem fala e movimento como parte estrutural da obra, ou relacionando a formação interpretativa do músico e seu corpo – ao menos no que se refere a formação do instrumentista erudito. Este texto relatará minha busca pela relação harmônica com meu repertório e encontrando no Teatro uma coleção de práticas, de exercícios que trabalhem a **expressividade** além da produção sonora.

Ainda na justificativa de realização deste trabalho, ressalto que é possível encontrar na bibliografia acadêmica pesquisas que interligam áreas de conhecimento e não mais delimitam ou “especializam-se” em apenas uma área. Relacionadas à música temos música e saúde, música e física, música e aprendizado, música e psicologia, música e artes plásticas e, não poderia faltar, Música e Teatro. Inclusive, no próprio Teatro existem pesquisadores (sem contar todos os grandes encenadores/pensadores de Teatro) a utilização de termos, práticas, técnicas musicais são fontes primárias em investigações interpretativas.

Como exemplo dessa utilização de conceitos musicais na história do Teatro e da preparação do ator, cito Constantin Stanislavski (1863-1938), um dos primeiros grandes encenadores russos que repensa/recria o teatro de sua época. Ele não só preparava seus atores com aulas de canto como também inseriu conceitos como tempo-ritmo e a elaboração de partitura no treino de seu ator. Stanislávski introduziu a ideia de partitura na encenação, descrevendo todos os acontecimentos que ocorrem em cena e o conceito de *Subtexto*, substituído pelo termo *Subpartitura*:

Aquilo que não é dito explicitamente no texto dramático, mas que se salienta da maneira pela qual o texto é interpretado pelo ator. O subtexto é uma espécie de comentário efetuado pela encenação e pelo jogo do ator, dando ao espectador a iluminação necessária à boa recepção do espetáculo. Esta noção foi proposta por STANISLAVSKI (1963, 1966), para quem o subtexto é um instrumento psicológico que informa sobre o estado interior da personagem, cavando uma distância significante entre o que é dito no texto e o que é mostrado pela cena. [...]: o subtexto começa e controla toda a produção cênica, impõe-se mais ou menos claramente ao público e deixa entrever toda uma perspectiva inexpressa do discurso, uma "pressão por trás das palavras". (PAVIS, 2008:368)

Substituindo a notação de "subtexto"; limitada demais ao teatro psicológico e literário, há quem proponha usar a noção de subpartitura, que é um "esquema diretor cinestésico e emocional, articulado com base nos pontos de referência e de apoio do ator, esquema esse criado e representado por ele, com a ajuda do encenador, mas que só pode se manifestar através do espírito e do corpo do espectador" (PAVIS, 2008: 94).

O fato de Artaud, o autor de *O Teatro e seu Duplo* (1963, 1999, 2006) promover a interdisciplinaridade, a revolução artística, novos experimentos e procedimentos vocais, corporais e conceituais, bem como sua influência (mesmo que indiretamente) em manifestações artísticas após sua morte, foram fatores determinantes para escolhê-lo como principal fonte de inspiração neste trabalho. Alguns preceitos de Artaud que servirão de alicerce nesta pesquisa embasam-se nas suas ideias relacionadas a voz como elemento vivo na manifestação artística, bem como suas ideias sobre **glossolalia** – um tipo de manifestação vocal não ligada ao sentido das palavras e sim a sonoridade delas, que pode ser relacionada diretamente com às práticas percussivas e as indicações dos compositores.

A glossolalia enquanto um conjunto de práticas enunciativas importa ao ator ou ao performer enquanto possibilidade de se jogar com as sonoridades na voz. Sobretudo jogar com os sons que povoam ideias limítrofes e obscuras de uma vocalidade que reporta aos entres de territórios vocais. Dessa forma, vislumbrando cartografias no contexto da performance, encontra-se na obra de Artaud toda uma sugestão sonoro-poético-conceitual para tal vocalidade ao inferir a importância de uma materialidade do som da voz cujo investimento de desejo é lançado sobre os muitos suportes da criação vocal: a linguagem, o corpo, a própria escrita, e a vida em seus múltiplos contextos de enunciações apropriáveis pela performance. (ALMEIDA, 2015:140)

Em seu trabalho sobre glossolalia, Gil Roberto Almeida (2015) defende seu uso da obra de Artaud alegando que:

Diante de um terreno tão híbrido e raramente delimitado, Artaud povoa esta pesquisa sobretudo em razão de sua potência sugestiva e de sua pulsão. [...]. Seus escritos suportam conteúdos obscuros e de difícil digestão, não se recorre a eles para uma segurança, mas somos afetados diante de sua dimensão poética, que faz ressoar algum desconforto e instabilidade [...] Dessa forma, uma vocalidade possível em Artaud percorre uma cartografia singular, experimental, torta, aberta e fugidia. Ela perpassa toda sua vida, mas é durante seu longo período de internação, passando por sua liberdade até sua morte, que tal vocalidade glossolálica terá uma dimensão acústica enquanto poética sugerida. (ALMEIDA, 2015:14)

O legado de Artaud tem um teor mais ideológico, anárquico, servindo-se de metáforas e linguagem poética na descrição de suas ideias. Ele é visto como um “profeta das possibilidades do teatro” (QUILICI, 2011:96). Percebeu-se fortes semelhanças entre as propostas e visões estéticas desse autor e o repertório de *Teatro Instrumental* que proporcionam o espaço para experimentações desta natureza. Essa relação serviu de fonte inspiradora no trabalho com as obras musicais que serão relatadas no decorrer da dissertação.

Dentro do escopo desta pesquisa entenderemos **linguagem**⁴ das seguintes formas: a) como termo onde se busca desenvolver e organizar um conjunto de expressões ou indicações (vocais, gestuais, visuais ou de outras naturezas) a fim de que estas se caracterizem como uma unidade artística identificável (MICHAELIS, 2016: Conjunto de ideias e sentimentos transmitidos por meio do poder expressivo

⁴ Segundo o Dicionário Michaelis 2016: Linguagem: 1. LING: Faculdade que tem todo homem de comunicar seus pensamentos e sentimentos. 2. LING: Conjunto de sinais falados, escritos ou gesticulados de que se serve o homem para exprimir esses pensamentos e sentimentos. 3. LING: Faculdade inata de toda a espécie humana de expressão audível e articulada, produzida pela ação de língua e dos órgãos vocais adjacentes. 4. LING: Faculdade inata de todo indivíduo de aprender e usar uma língua. 5. Qualquer meio utilizado pelo homem para se comunicar. 6. SOCIOLING: Uso da língua, segundo a situação, o meio social, o interlocutor etc.; registro. 7. Sistema de comunicação animal por meio de sons, cantos e outros meios: Alguns estudos indicam que os golfinhos e as baleias têm linguagem própria. 8. Sistema de sinais desenvolvido a partir de uma língua e que funciona como meio de comunicação, em circunstâncias específicas: A linguagem dos sinais de trânsito nem sempre é compreendida por todos os motoristas. 9. Conjunto de sinais convencionados que permitem a construção e a transmissão de uma mensagem, apenas por aqueles que os conhecem; código. 10. V língua, acepção. 11. Conjunto de ideias e sentimentos transmitidos por meio do poder expressivo das próprias coisas: A linguagem da pintura é entendida de maneiras diversas pelas pessoas. 12. LING. Conjunto de características linguísticas de uma região geográfica ou de um povo; dialeto, fala, falar, linguajar: A linguagem nordestina, assim como a sulista, tem características bem peculiares em termos de pronúncia, entoação e vocabulário. 13. Forma de expressão de caráter particular, que revela o modo de ser de um indivíduo e suas intenções subjacentes: Este rapaz tem uma linguagem muito agressiva. 14. Modo particular de falar; locução.

das próprias coisas); b) um tipo específico de linguagem que estará associado a outro termo que o caracterize (ex. “linguagem articulada” como é proposto por Antonin Artaud apresentada no Capítulo 1); c) termo relacionado a área da Linguística de onde retiramos alguns conceitos específicos que fazem parte da discussão e do corpo de pesquisa – sua correlação com as ferramentas interpretativas – que condizem com o assunto e o objetivo de pesquisa. (Ex. linguagem enquanto discurso dentro da perspectiva de um autor em particular)

Acentua-se que ocorrerá uma delimitação acerca da terminologia pertinente ao termo *Música Cênica*, por ser uma expressão generalizada no Brasil para se referir tanto ao *Music Theatre*⁵⁵ quanto ao *Instrumental Theatre* caracterizada a seguir. Para fins de coerência os termos *Música Instrumental Teatral*, *Teatro Instrumental* ou *Percussão Teatral* serão recorrentes nesta dissertação e estão em maior ressonância com a proposta deste trabalho. Estes termos referem-se à linha estética iniciada na década de 1950 por John Cage e Mauricio Kagel que, de acordo com autores Joana Sá (2013), Eric Salzman e Thomas Desi (2008) e Hakon Thelin (2010), possuem características que colocam em foco:

- O movimento do corpo do instrumentista e da cena em performance, onde o componente visual intrínseco do fazer musical é enfatizado. (Em alguns casos, esse componente visual não está atrelado a produção física de um som);
- A criação de uma narrativa que amplia a comunicação entre músicos e o público (THELIN, 2010)
- A inclusão de “comportamentos não convencionais ou extra-execução do instrumento pelo performer” (SÁ, 2013:127);
- A incorporação de elementos cênicos como figurino, luz, declamação de texto, vocalizações, elementos e instruções de caráter dramático que fazem parte estrutural da obra, de maneira que a música e o teatro (ou aspecto visual da performance) tem a mesma importância na obra, não fazendo sentido apenas escutá-la.

⁵⁵ O termo *Music Theatre* seria utilizado para designar toda obra em que música e teatro são usados simultaneamente e com o mesmo valor hierárquico dentro de uma obra musical ligadas a voz e canto lírico dentro dos gêneros de ópera tradicional, opereta e musicais. No entanto, por haver confusão na terminologia devido ao termo *Musiktheater* – termo germânico para *Teatro Instrumental* – Eric Salzman e Thomas Desi (2008) indicam o termo *New Music Theatre* para retratar as obras experimentais que adicionam as novas tecnologias do século XX, ainda seguindo algumas características do perfil dos gêneros da ópera e do musical.

- Normalmente, o performer e o espaço da performance estão em evidência de alguma forma não tradicionais.

Esta dissertação contém três partes: no capítulo 1 apresenta-se o contexto de surgimento das manifestações artísticas que precederam e influenciaram o surgimento do *Teatro Instrumental*, com uma breve contextualização do trabalho de Artaud – sua repercussão e contribuição para o cenário artístico e para este gênero musical. Há também um espaço para discussão sobre a partitura e a formação do músico, sob um olhar mais detalhado do *Teatro Instrumental*.

O capítulo 2 apresenta um panorama sobre a voz no teatro na época de Artaud e uma discussão mais detalhada sobre as estratégias vocais do teatrólogo. Faz parte deste capítulo a relação ente as indicações vocais contidas em obras de *Teatro Instrumental* e possíveis desdobramentos estratégicos dentro do preparo do percussionista com o repertório de *Teatro Instrumental* para percussão que utiliza voz falada ou declamada.

No terceiro capítulo há um relato das inspirações na elaboração de performance da pesquisadora com base nas ideias de Artaud em duas obras importantes do repertório consolidado de *Teatro Instrumental* para percussão: *Songs I-IX para Ator-Percussionista* (1980/82) de Stuart Saunders Smith e *Toucher para Percussionista Narrador* (1973) de Vinko Globokar. As respectivas obras fizeram parte do repertório de formação e mestrado da pesquisadora e exemplificam bem o conteúdo desta dissertação.

2 Inovação Artística: Cena e Som

Neste capítulo faremos uma breve contextualização histórica das manifestações artísticas influentes em todas as formas de arte da época do pós-guerra e que tiveram participação direta no desenvolvimento do conceito e da experimentação composicional dentro do gênero *Teatro Instrumental* com destaque para o trabalho de John Cage e Mauricio Kagel. Em seguida, discorreremos sobre o teatrólogo Antonin Artaud, seu trabalho e repercussão referente à voz e o que o autor chama de “linguagem articulada”. Por último, discutiremos o aprendizado do instrumentista em termos de sua relação com a partitura (texto musical) e a performance.

2.1 Manifestações Artísticas do Início do Século XX – O *Happening*, o Dada, o Surrealismo e suas repercussões

Em 1886, Alfred Jarry (1873-1907) escreve, monta e dirige a estreia de *Ubu Rei*, obra que seria o presságio de uma revolução nas artes performativas, por sua originalidade quanto a atuação, por sua proposta de utilização da voz e pela experimentação com figurino. Jarry foi um poeta, dramaturgo e simbolista francês que “não só escreveu uma peça fantasmagórica que demoliu os frágeis pressupostos dramáticos de sua época, atacando as convenções sociais e valendo-se das palavras para criar um clima onírico e delirante” (GLUSBERG, 2013:13), mas que serviu de inspiração a diversos artistas por apresentar novas soluções para cena ao que se refere a voz e figurino por saírem do tradicional realismo.

O teatro da época de Jarry ainda priorizava o texto, o improviso do ator e um estilo relativamente arcaico de representação. Como ressalta Zachàr Laskewicz em seu artigo, “muitas peças de teatro buscavam transmitir a total inadequação das palavras como meio de comunicação, ou a pura dificuldade da comunicação seja pela linguagem ou por outra forma” (LASKEWICZ, 2008:12). Alfred Jarry é tido como fomentador das ideias contidas nas criações artísticas da vanguarda como é o caso do *Teatro do Absurdo* na França da década de 50, assim como os *sketches* surrealistas que ocorreram em Paris.

Duas décadas depois, após a Primeira Guerra Mundial, surgem movimentos artísticos que impulsionaram parcerias entre músicos, coreógrafos, poetas e artistas

plásticos, promovendo posteriormente a fusão entre as artes, a arte a serviço de si mesma, do indivíduo e da sociedade” (GARCIA, 1997:261-2). Artistas da mesma cidade encontravam-se em cabarés ou coletivos artísticos e experimentavam com outras formas de artes, em muitos casos misturando artes e os próprios autores executando suas criações:

As artes visuais rompiam as molduras tradicionais e dependuravam-se displicentemente por paredes e espaços não convencionais; a poesia saía do papel para os palcos improvisados, proferida teatralmente por seus autores. [...] Produziram-se panfletos, manifestos e obras. As artes confundiram-se em novos produtos híbridos e os artistas adotaram seu duplo de agitadores. Os movimentos se fortaleceram em torno de ideias e programas, que extrapolaram a esfera puramente artística para alcançar a atualidade sociopolítica. Excederam suas influências entre si, reivindicaram diferenças e primazias, e deixaram para as décadas futuras um legado que influi em toda a arte sequente do século, até o presente de nossa “pós-modernidade”. (GARCIA, 1997:20)

Dentre essas manifestações sobressai-se o Dadaísmo⁶ (1916), em especial o trabalho de Tristan Tzara, escritor do Manifesto Dadaísta em 1918 e Hans Harp. Foi um “movimento do ‘anti-arte’” (GLUSBERG, 2013:15), revolucionário, que repercutiu nos movimentos de vanguarda da França, Alemanha e Espanha. O Dada surgiu das apresentações que ocorriam no *Cabaret Voltaire*, em Zurique – dentro da neutralidade da Suíça, que refugiava pessoas de toda Europa –, apresentando performances que incluíam: leitura de poesia dadaísta, performances cômicas ou satíricas que utilizavam máscaras, ritmo e sons produzidos com o corpo sem nenhum tipo de extensão ou instrumento, bruitismo (música de ruído) e dança.

[...] Em sua aritmética elementar de dois e dois são cinco, Dadá se define no jogo das contradições, como tudo e nada (tudo é nada). [...] Dadá não pretende se impor como alternativa à herança clássica ou como escolha privilegiada no leque das opções contemporâneas. Se destrói passado/presente e anula a possibilidade de futuro é porque seu alvo é muito mais abrangente: a própria arte. [...] Dadá pretende instalar-se no domínio do *nihil*, onde vida e arte se fertilizam e, radicalidade paradoxal, anulam-se reciprocamente, consagrando o instante como única realidade palpável e a espontaneidade agressiva como único procedimento de existência artística (GARCIA, 1997:51)

Dentre os artistas desta época, sublinho o trabalho de Hugo Ball – poeta dadaísta pioneiro nos poemas sem palavras, utilizando e combinando as qualidades sonoras das vogais e consoantes como timbres de instrumentos – pela faceta de

⁶ Dadaísmo caracteriza-se por promover a ruptura com as formas de arte tradicionais, a anarquia, o absurdo, a renovação e irreverência artística, tendo presentes os elementos do acaso, do *nonsense* e um forte caráter de ironia, crítica quanto à política e ao capitalismo burguês.

incorporar a teoria de Robert Delauney sobre simultaneidade em suas poesias e assim modificando a natureza da *performance* dadaísta. Essa simultaneidade é representada por toda a ação com objetivo de apresentar a pluralidade do simultâneo, causando conflito e não conexão entre as palavras e passagens. Esse procedimento abriu caminho para o não lógico (ilogismo), o abrupto e, por consequência, para a surpresa e o acaso (*chance operations*) como elementos significantes nas artes performativas.

Deste mesmo período, destaca-se o empresário artístico, fundador do Ballet Russo, Serguei Diaghilev e seu trabalho em colaboração com diversos artistas da dança, pintura e música, trabalhando com Igor Stravinski, Serguei Prokofiev, Darius Milhaud, Francis Poulanc, Manuel de Falla, Paul Hindemith e, em especial, Erik Satie, (que inspirou grandemente John Cage, o precursor do *Teatro Instrumental*). Jorge Glusberg (2013) também sublinha as contribuições artísticas e conceituais de Marcel Duchamp – que, não só participou ativamente dos movimentos artísticos de sua época como inspirou fortemente vários artistas de mais de uma geração – , André Breton (1896-1966, escritor e poeta francês) com o Manifesto Surrealista⁷ em 1924; e os experimentos de Oskar Schlemmer, diretor da seção de artes da Bauhaus que tinha o objetivo de fundir as artes, em especial a música, figurino e dança em uma só linguagem.

Essa vontade de penetrar no âmago do desejo do homem, de rebuscar seus motivos e motivações, revela-se, em última instância, como uma maneira de problematizá-la em sua inserção no mundo, de flagrá-lo no exato instante de eclosão do conflito entre desejo e consciência. Exacerbado à intransigência, esse procedimento, no seu limite, conduz à discriminação, de que o “Processo Barrès” constitui um exemplo. Um exemplo incômodo e inquietante, ainda que a exigência de definição possa pretender traduzir-se numa busca de maior transparência para a relação entre os homens e, mais, do que homem para consigo mesmo. (GARCIA, 1997:65)

No início de sua carreira, Antonin Artaud participou tanto do movimento Dadaísta quanto do início do Surrealismo, compartilhando o contexto de seus contemporâneos sobre a situação histórica e da arte tradicional. E então em 1932, Artaud publica *O Manifesto do Teatro da Crueldade*, onde concentra suas principais

⁷ O Surrealismo foi um movimento que difundia o caos e a desordem como formas de expressão, a não racionalização das ações, a escrita em plena liberdade formal, explorando o inconsciente, a expressão do que vier à mente, uma automatização do psíquico. Em seu Manifesto do Surrealismo de 1924, André Breton, começa com a respectiva definição do termo, com destaque para o fato de ser ditado pelo pensamento sem controle algum da razão, livre de qualquer preocupação moral ou estética.

ideias de seu projeto cênico, promovendo uma revolução das ideologias artísticas de sua época sobre todos os aspectos, propondo técnicas, conceitos e defendendo uma nova perspectiva de encenação, atuação e possíveis caminhos não apenas no teatro, mas também englobando a pintura, a poesia e a música. Nota-se que o teatro permaneceu relativamente sem grandes manifestações durante os movimentos de vanguarda, recebendo a devida atenção na obra de Artaud, Roger Vitrac (1899-1952) e Philippe Soupault (1897-1990). Inclusive, o trabalho de Artaud repercutirá direta e indiretamente nas ideias e obras de diversos artistas das próximas décadas, sendo considerado o precursor do *Happening*⁸.

Artaud compreende que o teatro é essencialmente encenação e, mediante uma avaliação de todos os elementos cênicos, alcança projetar-lhe uma forma que rompa com a “sujeição do teatro ao texto”, forjando-se uma “espécie de linguagem única a meio caminho entre o gesto e o pensamento”. [...] Cumpre, portanto, que elas [as palavras] concorram em nível de igualdade com todos os outros elementos da encenação – luz, espaço, objetos, personagens - para a exaltação da sensibilidade. [...] Com isso, a palavra recupera seu poder de “encantação” e contribui para que tudo se torne magnetismo e poesia. (GARCIA, 1997:255)

Jorge Glusberg comenta que na mesma época que o manifesto de Artaud foi publicado, John Price nos Estados Unidos criava o instituto de educação artística *Black Mountain College*. Este instituto se tornou um polo de criação e movimento artístico, sendo reconhecido mundialmente por seus eventos e criações de vanguarda, como uma “corrente precursora da arte da performance”. (GLUSBERG, 2013:23). Dentre os artistas que fizeram parte deste instituto está John Cage – ainda na década de 30 –, considerado uma das pessoas mais influentes de seu tempo por seus projetos, criações e filosofias. Suas composições para percussão estão entre as obras mais tocadas do repertório contemporâneo para o instrumento.

John Cage (1912-1992) foi um artista, filósofo, poeta, mestre no jogo de xadrez (assim como Marcel Duchamp), especialista em fungos e cozinheiro macrobiótico. Suas ideias inovadoras ainda atingem criações artísticas de diversas

⁸ O *Happening* – traduzido literalmente como acontecimento – é uma expressão artística que buscava abalar o público, atingi-lo a ponto de retirá-lo de seu estado passivo, priorizando um evento não repetível, mais interessado no processo do que no resultado final, fortemente experimentalista e ligado à anarquia, ao ritual, com formações grupais e socialmente integrativas. Consiste em performances inesperadas com formações de artistas (ou materiais) que variam de acordo com a performance, normalmente realizada em espaços públicos sem anúncios ou textos explanatórios. Um exemplo relativamente atual de um *Happening* são os chamados *Flash mobs*. Em seu livro *Performance como Linguagem* de 2013, Renato Cohen, realça a sintonia entre os preceitos do *Happening* com as ideias de Antonin Artaud em *O Teatro da Crueldade*: a ideia do rito, do teatro que “perturba o repouso dos sentidos, liberta o inconsciente recalçado, estimula uma espécie de revolta virtual e impõe à coletividade reunida uma atitude simultaneamente difícil e heroica” (ARTAUD, 2006:47)

áreas. No campo da música destacamos: a aplicação de aleatoriedade na performance – e, portanto, a não reprodução literal de um evento –, a mudança do papel do compositor no conceito e reconhecimento da obra, a adição de sons marginalizados, não considerados musicais como o silêncio e o ruído das áreas urbanas como fontes principais em composição, incorporação de ensinamentos do Zen Budismo no conceito e escrita musicais (acaso ou *chance operations*).

Cage afirmava que não havia diferença entre os termos “som” e “música”, dando legitimidade e relevância para qualquer som, criando assim potencial artístico para o ruído. Sua pesquisa com o ruído e os sons percussivos como material composicional surgiu durante um trabalho em parceria com o cineasta Oskar Fischinger que falava sobre libertar o espírito das coisas colocando-as em vibração (*setting it into vibration*). Essa frase inspirou Cage a voltar seus ouvidos para o campo da percussão – que permaneceu uma constante em toda sua obra.

Suas buscas internas em relação a arte e composição o levaram a escritos e ensinamentos de pensadores ligados a espiritualidade, um tema muito presente em sua obra:

Eu estava incomodado com minha vida particular e com minha vida pública como compositor. **Eu não podia aceitar a ideia acadêmica de que o propósito da música era comunicar**, porque eu notei que quando eu conscientemente escrevia algo triste, as pessoas e os críticos estavam frequentemente propensos a rir. Eu decidi desistir de compor a menos que eu encontrasse uma razão melhor para fazê-lo do que expressar. Eu encontrei a resposta em Gira Sarabhai, um cantor e tablista indiano. O propósito da música é acalmar e trazer sobriedade a mente, fazê-la suscetível à influências divinas. Eu também encontrei nos escritos de **Ananda K. Coomaraswamy que a responsabilidade do artista é de imitar a natureza no seu modus operandi**. Eu me tornei menos incomodado e voltei a trabalhar. (LARSON; GARCIA; FREUDENHEIM, 2016)

John Cage – em conjunto com o bailarino Merce Cunningham, o pintor Robert Rauschenberg, o pianista David Tudor e os poetas Mary Richards e Charles Olsen –, foi um dos responsáveis pela organização e participação do que hoje é considerado o primeiro (um arquétipo de) *Happening*, no evento de 1952 *Untitled Event (Evento sem Título)*. Este evento foi organizado numa busca por novas abordagens oriundas da fusão – porém sem exclusão das características individuais de cada arte – do teatro, poesia, pintura, dança e música. O *Untitled Event* repercutiu mundialmente e foi tão importante historicamente que é visto por teóricos e historiadores dos movimentos de vanguarda do século XX como a fonte principal de inspiração para produção artística dos anos sessenta e setenta (GLUSBERG, 2013:25 e 26). Makoto Mikawa afirma em

sua tese que neste evento Cage já buscava a “teatralização da música ao simplificar a forma como um todo e especificar elementos visuais” (MIKAWA, 2012:141). Nesta abordagem, os eventos (fenômenos) – que normalmente são heterogêneos entre si – possuem seus próprios centros de experiência, sem hierarquia ou direcionamento, sendo todos importantes ou dignos de atenção de acordo com o interesse e percepção do público.

Antes mesmo deste evento, Cage compôs suas primeiras obras para percussão – obras como *Trio* (1936), *Construction 1 (in Metal)* (1939), *Living Room Music* (1940) *Credo in Us* (1942) – e colaborou em 3 produções de dança (*Les Mariés de la Tour Eiffel*⁹, *Imaginay Landscape*¹⁰ e *Bacchanale*¹¹). Em 1944, Cage faz sua primeira colaboração formal com Merce Cunningham nas peças *Totem Ancestors* e *Root of an Unfocus*.

De fato, muitas de suas composições de outras fases composicionais focadas em “ruídos” e sons percussivos consistiam basicamente de considerações práticas de performance escritas por extenso e não em notação musical. Como afirma Zachàr Laskewicz, Cage estava interessado no ato visual da produção sonora, na ação, na “potência musical das ações” (LASKEWICZ, 2008:9). Ele acreditava que o teatro era uma forma de retratar a vida e, aplicando isso a seus conceitos sobre música e performance, o corpo, a voz e ações do intérprete seriam extensões de seu instrumento. O uso desses elementos trouxe transformação às convenções e tradições da música formal, inclusive no que diz respeito a notação musical.

Eu tento fazer definições que não excluam. Eu simplesmente diria que o teatro é algo que engaja tanto o olho como o ouvido. Os dois sentidos do público são o ouvir e o olhar; os sentidos de paladar, tato e olfato são mais próprios para situações mais íntimas e não-públicas. A razão pela qual eu quero fazer minha definição assim tão simples é para que alguém possa ver a vida do cotidiano como teatro. (Kirby and Schechner 1965:50 *apud* FETTERMAN 2010, 21) (tradução da autora)

Em seu livro *John Cage's Theatre Pieces* (2010) William Fetterman observa que em 1949 John Cage teve acesso ao livro *O Teatro e seu Duplo* de Artaud durante uma viagem para Paris. O autor enfatiza que este livro teve grande influência em Pierre Boulez, David Tudor, Merce Cunningham e em especial no próprio Cage,

⁹ Obra de Jean Cocteau, produzida por Bonnie Bird em 1921. Cage participou como regente e como compositor ao lado de Henry Cowell e George McKay.

¹⁰ Obra de 1939 também uma produção de Bonnie Bird

¹¹ Primeira obra para piano preparado de Cage composta em 1940 novamente com produção de Bonnie Bird.

promovendo o seu ímpeto teórico para suas primeiras composições teatrais. Aparentemente, de todas as ideias de Artaud, os aspectos mais reconhecíveis na obra teatral de Cage é o *mise-en-scène*¹² concentrado no corpo e fisicalidade. Outro aspecto que é associável entre os dois artistas – e que surgirá ao longo dos experimentos composicionais de Cage – é o caos ou “anarquia dissociada” (termo utilizado por Artaud) como parte integral do ato criativo (FETTERMAN, 2010:36 e 37). Sua obra *Water Music* (1952) (figura 1) para piano solo e acessórios¹³ é uma manifestação artística imediata a essas ideias.¹⁴

Em Artaud a espontaneidade e o humor são elementos cruciais na arte teatral. O teatro, assim como a poesia, surgiria de um tipo de “anarquia organizada”, algo real e visceral, fora de convenções, em repúdio a uma arte “comportada”. De forma semelhante, Cage e sua sistematização da aleatoriedade (*chance operations*) – assim como a utilização do humor – traz um novo componente para o fazer musical facilmente associável a proposta de Artaud.

O teatro contemporâneo está em decadência porque perdeu, por um lado, o sentido da seriedade e, por outro, o do riso. Porque rompeu com a seriedade, com a eficácia imediata e perniciosa – em suma, com o Perigo.

Porque perdeu, por outro lado, o sentido do humor verdadeiro e do poder de dissociação física e anárquica do riso.

Porque rompeu com o espírito de anarquia profunda que está na base de toda poesia.

É preciso admitir que tudo na destinação de um objeto, no sentido ou na utilização de uma forma natural, tudo é questão de convenção. (ARTAUD, 2006:42)

(...)

Parece que onde reinam a simplicidade e a ordem não pode haver nem drama nem teatro, e o verdadeiro teatro nasce, aliás como a poesia mas por outras vias, de uma anarquia que se organiza, após lutas filosóficas que são o lado apaixonante dessas primitivas unificações. (ARTAUD, 2006:52)

No final de década de 40, Cage começa a estudar os princípios do Zen Budismo e a compor usando o *I-Ching* como sistema de operação, e mais tarde, aplica *chance operations*¹⁵ em suas composições. São deste período as obras teatrais: *Water Music* (1952), *Water Walk* (1959), e *Sounds of Venice* (1959), todas para piano solo onde o músico segue instruções que devem respeitar as marcações de um

¹² Expressão francesa para descrever todos os elementos visuais do palco ou da tela (quando relacionado ao cinema). Normalmente refere-se ao *design* de palco ou ao tema visual artisticamente trabalhado e produzido durante uma obra cênica.

¹³ Instrumentação: rádio, apitos, recipientes com água, deque de cartas, baqueta de madeira e objetos para preparar o piano.

¹⁴ Inclusive, dentro desta perspectiva de não separação e busca por novas práticas, Cage em parceria com Cunningham experimentaram com a arte vocal, chegando até a produzir gravações destes experimentos. Algo muito parecido ao bruitismo ou música com ruídos.

¹⁵ Procedimentos de sorteio

cronômetro, com ênfase nas ações e no corpo do performer como elementos integrados e intrínsecos do sonoro, exigindo um controle e precisão das ações (ações disciplinadas) com resultados virtuosísticos tanto no aspecto sonoro quanto visual.

Nestas três obras Cage utiliza o *I Ching* de maneira que eventos pré-compostos intuitivamente são sorteados seguindo os paramentos: a) estrutura, ocorrência e duração, b) eventos, c) dinâmica. Sobre o processo de composição Cage afirma que: “Eu fiz uma lista de coisas que envolvem água que seriam teatrais, e então eu a submeti toda ao *chance operations* e compus. Algumas das coisas que estavam na lista não apareceram e outras sim. Eu fiz isso sempre” (Relato Cage de 1988 apus FETTERMAN, 2010:45)

A pianista Margaret Len Tan que executa *Water Music* já na década de 80 observa que as ações da partitura têm um carácter coreográfico: “descobri porque Cage pede ao performer que use um cronômetro, e a razão pela qual ele tem ocorrências em um quarto ou três-quartos de segundo, é porque ele nos força a mover muito ritmicamente, e muito precisamente” (relato de 1989 em FETTERMAN 2010:28) (tradução da autora)

A originalidade de Cage sobressai novamente em seus experimentos com notação. Suas indicações que davam espaço para autoria do intérprete sobre a obra, sem instrumentação fixa e de sons indefinidos:

[...] empurraram o intérprete musical em direção à performance e à validação de si em diálogo com o compositor e o texto. A reabilitação do ato performático como elemento nodal da estrutura da composição da qual Cage foi um adepto pioneiro e exponencial ocorreu a despeito das muitas tendências herdeiras diretas da mentalidade romântica *textocêntrica*, que carregam os valores de música absoluta (*absolute music*) e de texto imutável, cuja elaboração de escrituras/notações assume um status que perpassa a própria música, o próprio som, e, naturalmente considera-se independente da performance, do intérprete e do próprio público, como, por exemplo, as composições de Milton Babbitt, [...] (BITTAR, 2012:103)

Um outro desdobramento da obra de John Cage de destaque para esta pesquisa são seus poemas mesóxicos que consistem em poemas cuja disposição, ordenação e configuração de letras, sílabas e palavras também são considerados na elaboração da obra. Em muitos casos a notação desses poemas sugere musicalidade na declamação. Esse tipo de notação virou marca registrada de Cage. Nas figuras abaixo, exemplo de como Cage sugere a declamação do texto em *Lecture on Nothing*, de 1949 (figura 2) e um trecho do poema *What You Say...* de 1987 (figura 3).

Figura 1 CAGE, J. Primeira página de *Water Music* (1952).

LECTURE ON NOTHING

I am here , and there is nothing to say .
 those who wish to get somewhere , If among you are
 any moment . What we re-quire is
 silence ; but what silence requires
 is that I go on talking . Give any one thought
 a push : it falls down easily .
 ; but the pusher and the pushed pro-duce that enter-
 tainment called a dis-cussion .
 Shall we have one later ?

Figura 2 CAGE, J. *A Lecture on Nothing* (1949) do livro *SILENCE, Lectures and and Writhings* by John Cage, página 109

oF it

a whole sUbject
aNd then
a whole Can be
whaT you say about
It

Occupy it

a whole caN
hAve
different timeS and
tAkes
can be throWn
and perHaps at the same time

Or
how does one deaL with
diffErent times and

Figura 3 CAGE, J. What You Say... (1987) retirado Jasper Johns: Work Since 1974, organizado por Mark Rosenthal

Estes exemplos também demonstram o interesse de Cage pelo aspecto visual de seus trabalhos. Sendo questionado se suas palestras não seriam um tipo de obra musical, Cage responde:

Elas são quando os sons são palavras. Mas devo dizer que eu não me envolvi com a linguagem à extensão que eu me envolvi com os sons musicais... eu espero fazer com ela algo diferente da linguagem. É este aspecto, a *impossibilidade da linguagem* que me interessa atualmente (...) **eu espero deixar as palavras existirem, como eu tentei deixar os sons existirem** (CAGE, 2000:15)

Em seu artigo sobre os poemas mesótricos de Cage, Marjorie Perloff caracteriza sua escrita por ter uma qualidade vocal suave, que mistura sons, aspecto que o diferencia de MacLow, poeta que influenciou diretamente o compositor. Marjorie Perloff também diferencia as obras de Cage do que foi produzido pelos poetas concretos brasileiros do grupo Noigandres¹⁶ que, apesar de compartilharem princípios estéticos com Cage, priorizam o aspecto visual da poesia em contraste com o interesse pelo resultado sonoro do compositor americano.

¹⁶ Grupo de poetas formado em 1952 em São Paulo que inicia o movimento de poesia Concreta no Brasil. Seus integrantes foram Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Augusto de Campos como membros fundadores e Ronaldo Azeredo integrando posteriormente o grupo juntamente com José Lino Grünewald.

Em 1958, Cage participa do congresso de Darmstadt na Alemanha apresentando *Water Music* – tocada por David Tudor no ateliê de Mary Bauermeister em Colônia, um espaço performático oferecido para compositores de vanguarda, críticos e escritores. Esta apresentação em conjunto com as palestras ministradas por Cage, influenciariam profundamente o trabalho do compositor Mauricio Kagel conhecido também por nomear, desenvolver e promover o gênero *Teatro Instrumental* (*Instrumental Theatre*).

Em 1990 John Cage declara que:

Nós estamos vivendo em um período no qual muitas pessoas mudaram sua opinião sobre qual a função da música para si. Algo que não fala ou conversa como um humano, que não sabe sua definição no dicionário ou sua teoria nas escolas, que se expressa simplesmente por meio de suas vibrações. As pessoas prestando atenção na atividade vibracional, não como reação a um ideal fixo de performance, mas atentamente em como acontece em cada vez, não necessariamente duas vezes do mesmo jeito. Uma música que transporta o ouvinte para o momento presente (*to where he is*) (LARSON; GARCIA; FREUDENHEIM, 2016)

2.2 *Instrumental Theatre*

O *Teatro Instrumental* surge numa época em que o foco da música erudita europeia se fixava essencialmente no desenvolvimento científico e tecnológico e na sua aplicação na música electroacústica (com os novos conceitos de música pura, música absoluta) e na qual o distanciamento da performance era cada vez maior. O *Teatro Instrumental* surge assim na Europa, como contra-corrente a este pensamento e sob a grande influência que Cage exerceu pela sua presença em Darmstadt. (SÁ, 2013:126)

Antes do *Instrumental Theatre* surgir oficialmente, pode-se perceber dentro do repertório de música de câmara com canto, obras com elementos extra-sonoros, experimentos musicais. Paul Griffiths classifica essas obras como *New Music Theatre*. A aparição de indicações de certos elementos visuais já é notável nas obras de Arnold Schoenberg, *Pierrot Lunaire* em 1912 (retomada do *Sprechengesang*, voz cantada/falada e indicações de qualidades) e Igor Stravinski com *L'Historie du Soldat* em 1918 (obra com narrador). Para Björn Heile (apud MIKAWA, 2012) eles exploraram os elementos teatrais e musicais de forma que estes permaneciam separados, mantendo o texto das canções e oratórios de um lado e a ópera tradicional de outro. (MIKAWA, 2012:139).

Jorge Glusberg enfatiza que foi na década de cinquenta que boa parte dos conceitos básicos do Surrealismo bem como de publicações deste mesmo período como as “teorias de Duchamp, os manifestos de Tzara, as contribuições de Constantin Stanislavski, Charles Dullin, Gaston Baty e Erwin Piscator, os escritos de Artaud”

(GLUSBERG, 2013:26) entre outros, reapareceram no cenário artístico e tiveram sua releitura. Os artistas estavam em busca de propostas para reexaminar os objetivos e pressupostos da arte considerando as crises e consequências do pós-guerra.

Porém, somente nas décadas de 60 e 70 que estes experimentos tomaram proporções consideráveis. Em diversas obras deste período pode-se identificar: preocupação com o aspecto visual; combinação de música e gesto; utilização dos músicos como atores; uso do serialismo – em voga na época – conciliado com esses novos elementos; e uma certa crítica política sobre o conservadorismo musical – o que Mikawa chama de “re-conceitualização da natureza da performance” (MIKAWA, 2012:139). Essas características são notáveis no exemplo de Maxwell Davies (influenciado pelo trabalho de Schoenberg) em *Eight Songs for a Mad King* (1969), onde os instrumentistas se encontram em cena com os cantores, enjaulados em gaiolas e vestindo um figurino específico, representando pássaros e reforçando sua participação com mesma importância dramática que os cantores.

É importante mencionar as obras vocais desta época que permeiam o *Music Theatre* e o *Teatro Instrumental*, como é o caso da *Sequenza III* (1965-1966) de Luciano Berio para voz feminina – bem como em todas as obras do ciclo de *Sequenzas* por conterem indicações extra-musicais, entre outras obras de Berio onde a “música é um comentário” (GRIFFITHS, 2010) –, *Aventures* (1962) de Györgi Ligeti e as *Recitations* (1977-1978) de Georges Aperghis para cantora-atriz exemplificado na figura 4. Estes são exemplos de exploração das fronteiras entre linguagem e música assim como a aplicação de narrativas e de monólogos como direcionadores da obra musical.

Outro exemplo importante da utilização da voz de forma diferenciada das convenções e tradições musicais é *Anagrama* (1957-1958), escrita para quatro vozes, coro (*speaking chorus*) e grupo instrumental de câmara onde são falados inúmeros idiomas ao mesmo tempo – além do uso de recitativos com inclusão de sussurros, sons guturais e outros ruídos. Laskewicz ressalta que “o poder desta obra é certamente derivado do poder dos sons vocais do que o significado das palavras” (LASKEWICZ, 2008:8). Em sua pesquisa, Zachàr Laskewicz observa que é possível reconhecer já nos primeiros trabalhos de Mauricio Kagel um interesse por elementos dos movimentos de vanguarda: sobre performances simultâneas, fragmentação e jogo de sílabas.

A ideia de desconstrução e combinação de línguas existentes como material sonoro está presente em *Sur Scene* (1958-60) do compositor argentino para baixo, mímico, orador e três pianistas, onde a ideia principal era “criar um espetáculo a partir de elementos emprestados da vida tradicional musical: o tocar um instrumento, exercícios que precedem a performance (escalas, vocalizes, etc), os comentários de um musicólogo onde frases retiradas de textos de musicologia ou crítica musical de autores e períodos diversos são misturadas, reconfiguradas e recitadas. (MIKAWA, 2012:36). Outro exemplo da mesma época é *Sonant* (1960) para violão, harpa, contrabaixo e instrumentos de pele (tambores). Em *Sonant* há indicações para os músicos falarem, sussurrarem, assobiarem, murmurarem, gritarem e até mesmo tossirem.

Sonant (1960) [...] se aproxima de Feldman em suas partes não sincronizadas e na absorção com extremos de silêncios, mas a timidez dos músicos também possui uma implicação teatral um tanto quanto estranha para Feldman, e Kagel foi além ao pedir a seus músicos que falassem, algo até então incomum. [...] **A música se torna um personagem no palco, que representa o reverso da situação em ópera**”. **Praticamente dès do princípio, as sátiras e explorações de Kagel foram direcionadas para a cultura musical de forma mais ampla do que as preocupações imediatas dos seus colegas.** (GRIFFITHS, 2010:151) (grifo da autora)

The image displays a complex musical score for a recitation, consisting of approximately 15 horizontal staves. Each staff contains musical notation, including notes, rests, and dynamic markings, along with Greek lyrics written below the notes. The lyrics are arranged in columns, corresponding to the staves. The notation includes various rhythmic values and melodic lines. The overall layout is dense and detailed, typical of a professional musical manuscript. The lyrics are in Greek, and the musical notation is in a standard staff format with a treble clef.

Figura 4 APERGHIS, G. Recitation 11 (1977-1978) p 16

Contudo, a maior influência no trabalho de Kagel foi o Movimento Surrealista. É possível observar certa semelhança entre o trabalho de Kagel e alguns autores do Teatro do Absurdo. Laskewicz faz uma associação com as propostas de Eugene Ionesco – citando *La Cantatrice Chauve (A Cantora Careca)* (1950) – e a obra *Sur Scene* (1959/60), de Kagel, correlacionando a forma com que ambos trabalham com o texto. (LASKEWICZ, 2008:12).

Mauricio Kagel (1931-2008) foi um compositor argentino que possuía um senso de humor delicado, satírico e muito crítico às questões políticas e artísticas de sua época. Foi aluno de Karlheinz Stockhausen (1928-2007), influenciando-o na pesquisa de elementos visuais em suas obras. Durante sua estadia em Colônia, Alemanha, teve a oportunidade de assistir à apresentação de *Water Music* de John Cage. Este fato é tido como um marco influente da conceitualização de Kagel para um espaço que unificaria as dimensões auditivas e visuais.

Em sua tese sobre *Antithese* (1962), a primeira obra de *Teatro Instrumental* com eletroacústica para um ator, Makoto Mikawa (2012) ressalta, no entanto, que mesmo que Kagel tenha se inspirado no trabalho de Cage e que o tenha admirado por sua estética musical, suas estéticas e abordagens são “diametralmente opostas” (MIKAWA, 2012:15). Isso é perceptível na maneira como abordam as instruções em suas partituras, acerca da questão da liberdade do intérprete na obra e a filosofia geral dos dois:

Tal conceito, entretanto [*Instrumental Theatre*], não foi derivado (é oriundo) da motivação de ser pioneiro de um novo gênero mas sim da observação e consideração de Kagel sobre as questões atuais da apresentação musical. Em outras palavras, sua visão crítica sobre o estado da música naquela época foi um fator indispensável que o levou a inventar o *Teatro Instrumental*. (MIKAWA, 2012:15) (Tradução da autora)

De muitas maneiras, Kagel se esforçou para redescobrir o que foi perdido na música clássica ocidental: a natureza visual e cinética da performance, incluindo comunicação e interação com o público; a fisicalidade do fazer musical implicando na falsidade da performance ao vivo; a presença corporal dos performers que foram convidados a uma identificação compartilhada na recriação única da obra. Obviamente, todos esses elementos e outros foram objeto de uma expansão severa e muito por investigação no novo desenvolvimento do *Teatro Musical e Instrumental*.

A natureza dinâmica de suas composições e a forma como o trabalho de outros artistas reflete em sua própria obra sugere um homem com um interesse profundo em todas as artes e um comprometimento com a real exploração de seus recursos, e mesmo que boa parte de sua obra tenha um

exterior humorístico, é frequentemente sublinhado por um destaque dialeticamente obscuro. A partir deste parâmetro de seu trabalho, **duas vertentes podem ser identificadas: o evento teatral híbrido, um conjunto ou colagem de drama, texto, movimento, plasticidade e elementos visuais aos quais a música não pertence como um elemento adicional, mas como um elemento necessário.** A atitude do texto e a linguagem podem ser refinadas em um contexto musical, envolvendo fragmentação das palavras, ou textos que podem ser evitados completamente. Kagel discutiu a importância do rádio no novo teatro instrumental [new music theatre], ampliando o escopo do uso da linguagem em música evitando convenções dos meios visuais. Obras da segunda vertente especificamente dramatizam e comentam sobre a performance instrumental, gesto e convenção, ensaio e fantasia ou qualquer aspecto relacionado à performance musical. (LASKEWICS, 2008:16) (grifo da autora).

Como já foi mencionado, Cage inspirou Kagel na busca por sua versão original da “teatralização da música”. Pode-se inclusive perceber uma semelhança direta nas primeiras obras de Kagel neste gênero. Em especial as obras *Music Walk* e *Water Music* de Cage serviram como um tipo de “modelo histórico” (MIKAWA, 2012:143 e 144) para o design conceitual de Kagel para o *Instrumental Theatre*. O desenvolvimento do conceito *Instrumental Theatre* de Kagel foi baseado em suas experiências multi-mídea e sua ambição em estabelecer sua própria estética interdisciplinar. Apesar de compartilharem da mesma convicção básica de que o aspecto visual (ações e movimentações no palco) é uma força motriz e indispensável na teatralização da música, o grau de indeterminância nas obras (fator marcante nas obras de Cage) é um ponto de divergência nas músicas teatrais dos dois compositores. Outra característica marcante das composições teatrais de Kagel são indicações de escolha musical relacionada a produção sonora que teatralizam a música, como imitar a ação de tocar mas sem produzir som, exagerar a ação de tocar, algo que Kagel chama de Interpretação “Virtual” (MIKAWA p 132 e 133).

Uma obra que possui um claro paralelo entre a proposta musical – indicações na partitura voltadas ao conceito da obra e da interpretação – com o trabalho de Artaud é *Pas de Cinq*¹⁷ (1965) (figura 5) de Maurício Kagel. Em *Pas de Cinq* Kagel dá instruções muito detalhadas e restritas sobre a disposição do palco – e por consequência, da “instrumentação” –, sugerindo e incentivando a utilização de figurino

¹⁷Obra para cinco performers – idealizado inicialmente para bailarinos ou atores com sugestão na bula para uma versão com percussionistas –que caminham sobre um pentágono tracejado no chão coberto por diversas texturas ou “terrenos”. Os performers utilizam, além de seus pés, bengalas ou guarda-chuvas caminhando e batendo com o item que tem na mão ritmos escritos e diferenciados tanto pelos padrões quanto por andamento.

e acessórios, iluminação, tipo de movimentação bem como sugestão da disposição da plateia em relação à obra.

Mauricio Kagel
(*1931)
**Pas de cinq
Wandelszene**
(1965)

↓ Molto Lento

A Stock (L.H.) 3 16 } x-----

↓ Presto

B Stock (R.H.) 3 15 } x-----

↓ Lento

C Stock (L.H.) 2 8 } x-----

↓ Allegro

D Stock (L.H.) 6 16 } x-----

↓ Molto lento

E Stock (R.H.) 2 8 } x-----

↓ Vivo

(R.H.) 4 8 } x-----

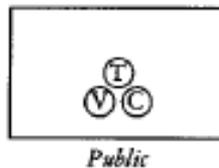
Figura 5 KAGEL, M. Pas de Cinq (1965) – Pág 7

Em sua tese intitulada *Visible Music: Instrumental Music Theatre, Shaping Sight and Sound in Instrumental Music*, Elise Pittenger descreve seu trabalho com a obra de Kagel *Con Voce para três músicos mudos (muted)* (1972). É uma obra de instrumentação relativamente livre – apenas com a indicação de corda ou sopro – na qual os músicos não chegam a efetivamente tocar o que está escrito, mas sim fazer mímica, reproduzindo por imitação vocal (pantomimas) os sons referentes aos seus gestos sob o instrumento (cantando, assobiando, murmurando...). Além disso, os músicos recebem instruções de como preparar a obra, coreografando as ações. Durante as três páginas de instruções, Kagel brinca com a experiência de significar além da experiência visual e audível, da relação do som e do gesto (figura 6). Pittenger menciona que seria como se o compositor “tocasse” os músicos da mesma forma que os músicos “tocam” seus instrumentos. (PITTENGER, 2010). Ela observa que a

performance de obras deste gênero depende mais de expressividade física do que habilidades técnicas avançadas.

Para o Teatro Instrumental, você precisa de músicos que também sejam atores, não apenas músicos. Eu critico o fato de músicos não serem atores. Em geral, eles são maus atores, e não estão treinados para fazer qualquer tipo de movimento... [...] O problema com músicos que atuam não é uma questão para um diretor de teatro, mas de treinamento e educação¹⁸ (Kagel apud MIKAWA,2012:145)

- 1 Each of the three players - wearing a black suit with black bow tie - can use *any* woodwind, brass, string or plucked instrument.
 - 1.1 The performers all come onstage together, forming a tightly-knit group. They enter discreetly, not making any noise, *remain quite long in playing position* and begin just before the listeners' level of attention is in danger of crumbling.
 - 1.2 Two of the players could sit, and the third stands (or versa).
For example: the cellist (V) and clarinetist (C) sit; the trombonist (T) stands close behind them, with the slide of his instrument gliding between the other two players' shoulders. They keep gazing forwards.



- 1.3 Apart from the two chairs, the stage is completely bare. No props or music stands.
The piece should be played from memory.
 - 1.4 Use just one or two spotlights, either from above or with bright lightning from the side.
The rest of the stage should be in darkness.
 - 1.5 Performances with 2 or 3 trios are conceivable.
- 2 *Throughout the piece, no instrumental sound is produced, only oral events (singing, humming, whistling etc.) which are synchronised with the mute movements on the instruments (see Point 3: Playing models).*
 - 2.1 Here, the precondition for a tight interpretation is rigour and complete seriousness. It is to be expected that at first the audience will misunderstand the situation. One will counter this with an even intensive calm and concentration.
 - 2.2 Within the course of a minute, each participant can produce 0 - 3 events; their duration is ad libitum. To this end, he has at his disposal Models I-V, which he can draw upon as required and perform in any order.
 - 2.3 There is no limit on the length of a performance; it could already be over after a minute.
At any rate: stop playing before there is any slackening of tension

Figura 6 Kagel, M. *Con Voce* (1972), primeira página de Instruções

¹⁸ Kagel em uma palestra ministrada em Bufalo, Estados Unidos pela *Slee Lecture Recitals*, intitulada "About the Music Theater"

Da mesma forma, os compositores que solidificaram o gênero *Teatro Instrumental*, buscavam um novo olhar e uma quebra dos rituais de performance, de maneira que o público também fosse questionado sobre sua interação (ou falta de) com a apreciação da obra. Karlyn Mason (2014) destaca esta característica em sua tese afirmando que a incorporação desses elementos extramusicais torna possível uma conexão com o público atual, uma experiência mais inclusiva e de certa forma, acessível ao público do futuro (MASON, 2014:2) – algo também salientado no trabalho de Artaud, um possível estado de encantamento atingido pelas capacidades do ator¹⁹ de se conectar ou de atingir o público de forma visceral, como no desta da citação acima.

Esse teatro é também, aos olhos do historiador, o teatro da provocação do espectador. Custe o que custar, ele procura realizar a prescrição Artaudiana: arrancar o espectador do seu conforto, da sua passividade, do seu *voyeurismo*. Buscando fazê-lo *participar*. Chocando o seu sistema de valores pelo despudor e pelo exibicionismo. Brutalizando, através do som, da luz e do grito, o entorpecimento de uma percepção rotineira. (ROUBINE, 1998:228)

2.2.1 O Instrumentista

O Instrumentista, aquele que possui muitas denominações: executor, agente sonoro, manipulador do som, performador (performer), atuante musical, intérprete, mediador compositor-ouvinte, músico, artista.... Qual a função do músico?

A função do músico, bem como sua formação e execução modificaram-se ao longo dos anos. Em sua tese, intitulada *Música e Ato*, Valeria Bittar (2012) critica a formação do músico intérprete calcada na instituição do Conservatório no período pós-Revolução Francesa e na relação que a autora faz desta formação com o que Michel Foucault denomina de “sociedade dos corpos dóceis”. Esta formação promove o método como ferramenta de treinamento técnico mecanizado, formatando a interpretação e o corpo do músico, focando no texto musical como valor absoluto, desenvolvendo uma formação musical nomeada por Bittar como “interpretação neutra”. Bittar percebe a Performance da Música Historicamente Informada, HIP (*Historically Informed Performance*) e, concomitantemente, o contato do músico intérprete com composições com notações inovadoras da geração contemporânea, como principais fontes musicais modificadoras desta prática consolidada no Romantismo e ainda em voga. Em sua tese a autora atribui a essas duas linhas de

¹⁹ Vale a pena ressaltar que se trata de uma capacidade não necessariamente inerente ao ator, mas sim uma capacidade que podemos identificar no perfil artístico do ator ligado a arte contemporânea.

performance o deslocamento do eixo da interpretação *textocêntrica* – onde o intérprete é um mediador do autor da obra com o público – para uma nova noção da performance. Este tipo de performance seria de ordem mais perceptiva e ativa, reposicionando o eixo para relação entre o intérprete e o público. Dentro destas perspectivas, a pesquisa de Bittar é consonante com os argumentos propostos nesta dissertação.

Um das abordagens propostas na tese é usar o conceito de *movência*²⁰ do texto, desenvolvido por medievalista Paul Zumthor, que corresponde a um tipo de “criação contínua”, instaurando um “duplo dialogismo” (ZUMTHOR, 1993:144 e 146) do texto possibilitando uma leitura /interpretação de qualquer texto de uma maneira não tão restrita. Este movimento permitiria um diálogo do intérprete musical com outras artes performáticas.

Em sua tese, a flautista pesquisadora também utiliza os conceitos do Teatro Pobre de Jerzy Grotowski, a antropologia teatral de Eugenio Barba e a Técnica do bailarino Klauss Vianna de “Escuta do Corpo”. A autora expõe nessas técnicas, possíveis recursos visando a quebra da automatização do corpo do instrumentista, buscando um trabalho sobre si mesmo²¹, oferecendo uma solução artística não necessariamente ligada a saúde física do instrumentista, mas sim a uma visão conceitual, interpretativa do fazer musical.

O ensino de música atual segue um princípio formulado no século XIX com o surgimento do Conservatório. Este momento foi de reformulação do pensamento e prática musical deslocando o eixo anteriormente com foco no conhecimento do mestre e na artesanaria do músico para o eixo voltado ao culto ao compositor e sua obra. Este novo eixo está ligado à racionalização e reflexão analítica do método com o intuito de atingir a execução perfeita, fiel do texto musical. Dentro desta premissa, a perfeição só poderia ser alcançada por um músico condicionado e bem treinado, assim como a partitura teria de conter todas as informações necessárias para tal execução.

Essa nova perspectiva da leitura e escrita musical – com uma codificação mais detalhada, visando uma precisão e controle da execução, de modo a buscar uma

20 Este conceito de movência de Paulo Zumthor será elaborado no Capítulo 1.2.2 A Partitura.

21 Esse trabalho sobre si, remete a elaboração do conceito e prática da ação física, desenvolvida inicialmente por Stanislavski visando alcançar uma veracidade na criação do personagem, partindo da experiência pessoal do ator. O “método” consistia em provocar ações oriundas da vontade e da intuição, porém com objetivos e intenções claras. Este tipo de trabalho é visto em Antonin Artaud e revisto por Grotowski, salientando que a ação física não é da periferia corporal, ela é resultado de um impulso (estímulo) interno.

interpretação sem interferências e que mediasse o mais diretamente possível as ideias do compositor ao ouvinte – conduziram a uma metodologia que transformaria o papel do intérprete a um reproduzidor, um tradutor obediente da escrita (BITTAR, 2012:35): o chamado “intérprete transparente”, ou “veículo neutro” (cf. HAYNES, 2007, p. 60 apud BITTAR, 2012:35). Porém, fazer uso de métodos escritos em um determinado período – com uma função e aplicação na formação do músico específicos de seu tempo – perde o sentido ao longo dos anos. Em especial, quando seus princípios teóricos não condizem mais com as práticas interpretativas atuais.

Entretanto, já que não se pode extinguir a figura incômoda do intérprete na performance, poder-se-ia, ao menos, anulá-lo ou neutralizá-lo. Desse modo, no início do século XX, esta tática de **anulação** do intérprete é vislumbrada na geração de uma ideia de interpretação neutra, denominada de **execução**, contrária à ideia de interpretação, pelo fato de a interpretação ser uma operação engendrada no sujeito (intérprete), portanto permeada de subjetividade. A execução, por sua vez, veicula a ideia de operação realizada por um indivíduo controlável, apto de operar abstraindo da operação a intervenção do sujeito. (BITTAR, 2012:70)

O **método** caracteriza-se por apresentar uma técnica única, prevista a ser aplicada por todos, promovendo uma formatação dos indivíduos executantes. Nele são prescritas representações de um modelo abstrato de perfeição de execução musical. Ele impõe modelos alheios à experiência individual do praticante, tratando questões corporais voltadas ao domínio de padrões externos ao corpo – estritamente ligados à execução do texto –, visando um melhor desempenho na execução dos exercícios e prevendo o progresso e aperfeiçoamento de habilidades direcionadas a exibição das referentes habilidades (virtuosismo). O método tem como principal ferramenta de padronização do treino a **repetição mecanizada** que desencoraja a investigação corporal do estudante em seu instrumento. Ele conduz a uma adequação e automatização do instrumentista aos movimentos necessários para produção sonora, fazendo o músico compreender seu corpo de forma seccionada. Concomitantemente, a forma de avaliar o estudo prático do método, ocorre pela aplicação de provas e concursos. Ou seja, por uma relação de comparação não só com as indicações contidas nos métodos, quanto com a execução de outros músicos (executantes).

Essa prática de ensino ainda é vigente mesmo após dois séculos de sua instauração. Dentro desta formação o estudante é guiado por uma rota segura, automática e sem desvios, perpetuando uma conduta ultrapassada, de objetivos e resultados previsíveis. Bittar constata que o próprio conceito de “disciplina” iniciado no

Iluminismo permanece presente na atualidade, sendo “representado não só como uma separação do conteúdo musical, como impregnado no pensar e fazer artísticos atuais” (BITTAR, 2012:36).

Essa divisão do conteúdo musical em disciplinas – também inseridas dentro da metodologia de um método – concentram-se na passagem de conhecimento especificamente na linguagem musical, não abrindo espaço para conexão e diálogo com outras áreas de conhecimento ligadas a arte, filosofia, literatura, antropologia. Em muitos casos essa separação do conteúdo musical em disciplinas não relaciona suas repartições como parte de um todo. Ou seja, as disciplinas não são associadas entre si, e, tendem a enfatizar um determinado período histórico.

Bittar relaciona esse formato com as ideias de Michel Foucault:

A metodologia criada para aplicação no *Conservatoire* e as suas atualizações em favor de uma proposta político-anímica e de uma tecnologia política do corpo (FOUCAULT, 2007, p. 26) sedimentam-se sobre terrenos cotidianos da técnica e das **disciplinas metodológicas enquanto “táticas” usadas para alienação**, ausência, desenvolvimento do sujeito único em detrimento de um indivíduo controlável. (BITTAR, 2012:39)

(...)

A mentalidade expressada por essa metodologia, seja no século XVII, seja no século XX, está assegurada na obediência, na manipulação, na submissão e no treinamento mecânico veiculados por um silencioso **adestramento** do corpo de um homem disciplinado a serviço de uma “microfísica do poder”, de uma política de coerções, como enunciado por Michel Foucault: (BITTAR, 2012:143)

(...)

Forma-se então uma política das coerções, que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadriha, o desarticula e o recompõe. Uma “anatomia política”, que é também igualmente uma “mecânica de poder” [...]; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. **A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis”**. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma “aptidão”, uma “capacidade” que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita. Se a exploração econômica separa a força e o produto do trabalho, digamos que a coerção disciplinar estabelece no corpo o elo coercivo entre uma aptidão aumentada e uma dominação acentuada. (FOUCAULT, 2007, p. 119, GRIFO BITTAR) (BITTAR, 2012:143 e 144)

Essa metodologia se difundiu e **enraizou** no Romantismo e o conceito do instrumentista mediador ainda foi encorajada por compositores como Arnold Schoenberg em pleno século XX. Contudo, em especial na década de 40 e 50, a música contemporânea, bem como a retomada da performance de música

Historicamente Fundamentada, trouxeram à tona – por meio da notação, das indicações nas partituras e das respectivas revoluções conceituais e exploratórias – novas exigências para o músico como: a retomada da improvisação, a exploração fora do modo tonal, a adição de elementos visuais e indicações de ações não convencionais ao treino do músico de cunho visual e dramático, assim como a volta do contato, troca e investigação sonora entre compositor e performer. Essas exigências contribuíram para o confronto com a linha de pensamento *textocêntrica* e a interpretação neutra. Em uma entrevista feito com Robert Green, Vinko Globokar afirma achar triste o fato de muitos músicos “passarem suas vidas inteiras tocando apenas música de outras pessoas” (GREEN, 2011:1).

Essas “novas” práticas (indicações) com a música contemporânea e a música antiga, trouxeram questionamentos ao músico e seu fazer musical. Os músicos “depararam-se com uma escrita de um texto cujo idioma lhes era totalmente desconhecido” (BITTAR, 2012:105). Esse contato com textos fora do “convencional” permitiu uma nova vivência de percepção, manipulação e exploração com o material sonoro – sem referências e sem precedentes –, transcendendo o que está contido no texto musical, este servindo muitas vezes como um guia do que como uma lei irrevogável.

Existem casos onde é possível reconhecer a inclusão do corpo do executante como parte da formação do músico. Porém, essa inclusão ainda está atrelada a uma formação complementar, voltada ao melhor desempenho técnico do músico, ainda encorajando a automatização, imerso “na mentalidade das disciplinas, dentro dessa ênfase política da coerção, moldadora de nossa experiência enquanto seres únicos, como continuadores mecânicos do processo disciplinar” (BITTAR, 2012:145), negligenciando a formação de identidade e personalidade interpretativa. Mesmo em pesquisas musicais que relacionam o corpo do músico com outras áreas de conhecimento – como psicologia, ciências da cognição, neuro-física, educação física, medicina, ergonomia, entre outros –, a **subjetividade artística** é pouco analisada.

Enquanto o músico condiciona seu preparo considerando a técnica como uma forma de adquirir mais habilidade e precisão na execução da partitura – partindo de uma formação mimética e um treinamento repetitivo – Jerzy Grotowski alega que a premissa da técnica é entendê-la como um processo de investigação do performer que culminará no ato da performance (BITTAR, 2012:181). Transposto para o contexto musical, o músico pesquisaria com seu corpo e com seu instrumento.

Portanto, mesmo que não seja possível separar a técnica do corpo do executante, os aspectos técnicos e subjetivos da performance – referentes as ações do indivíduo ao tocar – seriam atributos a serem utilizados para uma performance presente, acordada (BITTAR, 2012:133).

Nota-se que o percussionista – por características essenciais de seu fazer musical e pelo momento histórico em que foi inserido na música de vanguarda no século XX – tem um caráter multifacetado e diferenciado de outros instrumentos. A ação de tocar instrumentos de percussão implica naturalmente em movimentos corporais extremamente visuais. Essa relação entre suporte artístico-corpo e o ato de tocar percussão é afinada, intrínseca. Em muitos casos, essa versatilidade do percussionista pode ser verificada no aprendizado e adaptação necessários de vários tipos de técnicas de execução específicas para cada instrumento. Logo, o percussionista exercita a pluralidade, ao ter que alterar entre instrumentos e trocas de baquetas durante a performance. Um exemplo claro desta característica da arte percussiva pode ser notado nas composições para percussão múltipla onde o percussionista está envolto em uma montagem contendo diversos instrumentos a serem tocados e combinados durante a obra, o que por si só já é um elemento que chama a atenção e que, de certa forma, poderia ser encarado como um cenário. O repertório do percussionista e as exigências específicas de cada obra, fazem com que este músico esteja em constante adaptação e recriação.

Em sua autobiografia, John Cage afirma que:

As cordas e sopros sabem mais sobre música do que sobre som. Para estudar o ruído eles devem ir para escola da percussão. Lá eles encontraram o silêncio, uma forma de mudar o pensamento; e os aspectos do tempo que ainda não foram colocados em prática. [...] o espírito da percussão abre tudo, até mesmo o que foi, de certa forma, completamente fechado. (LARSON; GARCIA; FREUDENHEIM, 2016)

A percussionista e pesquisadora Aiyun Huang ressalta outras características do meio percussivo, vinculando-o ao *Teatro Instrumental*:

Como percussionista, eu acredito que a música oferece oportunidades de expansão artística. Um percussionista pode ser transformado, de seu papel usual, para um ator, um cantor ou um dançarino. Um percussionista não é mais alguém que apenas bate em objetivos ou adiciona colorido a paisagem sonora de uma composição. Na música cênica (*Music Theatre*) um percussionista se torna autônomo e empoderado em relação aos seus instrumentos. Esse aspecto da música cênica me chama atenção (*appeal*) como formas alternativas de expressão. (HUANG, 2011: 52 e 53) (Tradução da autora)

No capítulo 2 a relação instrumentista e texto musical será retomada sob uma perspectiva mais prática e focada nas obras que contêm voz, com exemplos do repertório e uma argumentação conectando todos os assuntos apresentados no capítulo 1.

Este outro olhar para com os desvios ocorridos na formação do músico e da performance musical mostrou que a operação da leitura do texto musical é fundamentalmente perceptiva e, ao se permitir ser perceptiva, o operador encontra o texto escrito não como uma matéria final da música, fixada em signos, mas como uma linguagem, como todas as outras, escritas ou não, provida de labilidade, de frouxidão e de instabilidade, que carrega brechas e “buracos, com zonas de sombras, com contradições, com enigmas que cada um poderá preencher” (FÉRAL, 2010, p. 73). Desse modo, estes desvios conduziram o atuante a re-encontrar a performance no instante da leitura e, neste caminho de ampliação de sua percepção e não de decifração do signo escrito, há a conscientização do performer de que o “lugar nodal da performance” é ele mesmo, o atuante e seu corpo. (BITTAR, 2012:248)

2.2.2 A Partitura

A partitura, o texto musical, surgiu numa tentativa de codificar o fenômeno sonoro em uma ideia musical. Desta intenção surgiu um sistema de grafia que indica a sequência de sons e ações a serem seguidas pelo executor para então existir a arte temporal da música. Em um primeiro momento, ela servia como um guia, um estímulo visual e criativo, demonstrando os procedimentos para um músico que exercia uma prática ligada ao improviso e tomada de liberdades interpretativas seguindo os padrões da época. Esse tipo de interpretação era vinculado a uma relação compositor-intérprete.

Em conjunto com as ideias já citadas acima sobre ao Romantismo (*textocêntrismo* e música absoluta) e, a busca da precisão na execução da ideia musical, incluiu-se mais detalhes na partitura, seguindo um princípio rígido, porém mantendo o sistema tradicional de notação – solicitando uma leitura controlada e obediente, sem interferências. No século XX esse sistema de notação é repensado por não ser mais sustentável e por não conseguir representar os novos conceitos de arte e exploração, de desconstrução e crítica ao tradicional, bem como o acréscimo de ruídos e novas sonoridades impensadas no sistema tradicional de notação. Essas novas notações deram novamente espaço para interpretação, retomando o improviso e a execução livre de notas espalhadas tanto pelo espaço quanto, em alguns casos, pela partitura. Um exemplo dessa revisitação na notação está no pioneirismo da obra de John Cage, já mencionado no Capítulo 1, com o uso do *I-Ching*, *chance operations*,

não utilização de pauta ou continuidade linear na leitura das indicações/instruções musicais.

Enquanto o músico erudito segue uma linha mais restritiva em sua performance, executando as indicações e sequências de uma partitura “imutável” a qual deve se manter fiel, mesmo que um ator siga um texto, este, porém é mais livre, mais aberto a interpretações, a releituras, a reconstruções e modificações – o próprio conceito de **Hipertexto**.

Em especial, o Hipertexto considera a ideia de co-criação (ou criação colaborativa) do intérprete. O papel do intérprete não é tão secundário ou passivo como no Romantismo *textocêntrico*, mas oferece espaço para adicionar sua própria leitura das indicações do compositor. Essa leitura pode ter diversas perspectivas não se limitando apenas a mera execução musical.

Destaca-se que a premissa do Hipertexto surge dos estudos do filósofo russo Mikhail Bakhtin (1895 - 1975) quando este discutiu os aspectos da linguística conhecido como *dialogismo* onde as peculiaridades do interlocutor influenciam na recepção e interpretação do conteúdo do diálogo.

(...) ou seja, todo discurso é sempre dirigido, trazendo respostas às possíveis questões, críticas, contraposições do interlocutor, seja ele real ou virtual. O que significa que o enunciador não é a única fonte do enunciado nem do sentido: toda enunciação por mais significativa e completa que seja é apenas “um elo na cadeia da comunicação discursiva” (Bakhtin, 2003:229 apud CUNHA, 2008:10).

Podemos traduzir esta relação para linguagem artística uma vez que as ideias musicais também são transmitidas por meio de códigos comuns aos dois interlocutores. Ao considerarmos essa tradução, também podemos admitir a bagagem artística do intérprete e a resignificação desses códigos além de seu sentido semântico. Levando esta afirmação em consideração o texto musical tradicional ocidental é um dos pontos divergentes entre a práxis e trato corporal do ator e do músico.

Quanto mais nós queremos controlar o resultado, conseqüentemente mais necessário é **prender** o performer em condições precisas, reações prescritas com resultados previsíveis, para dar a ele estímulos de material sonoro em que é simples de se compreender e analisar, ou dar a ele indicações complementares no caso das reações levarem a um resultado ambíguo. (GLOBOKAR, 1974:1) (Tradução da autora)

O conceito de partitura do ator aparece em vários teatrólogos como um registro da sequência das ações que o ator terá de executar em cena. Em geral, ela surge após uma longa fase de experimentação do ator com o texto da obra teatral e seu corpo, sendo escrita pelo próprio ator – ou em parceria com o diretor – como um guia ou mapa de sequências. Ela pode conter descrição de movimentos, emoções, construção de pensamento ou energia ou ser um relato do ator sobre determinada cena. Ela pode mudar a qualquer momento, mesmo minutos antes da performance/apresentação e, por ser um guia – e encarado como tal – é possível manter o lado criativo, improvisatório. Sendo assim, o ator permanece presente, pronto para reagir se necessário, mantendo sua performance e seu corpo, em um estado psico-físico vivo.

Como mencionado anteriormente, Stanislavski foi o primeiro a trabalhar com o conceito de partitura no trabalho do ator. Ele compara a precisão de execução da ação física/vocal e psicológica/mental do ator a de um músico. A partitura serviria como **instrumento de criação**, delineando pontos de apoio e referências (ao mesmo tempo físicos e emocionais) na construção de um esquema de ações que pode ser “reproduzido”. Em geral, ela é mais utilizada pelo encenador para registrar o conteúdo de montagem da peça. Artaud usava partitura pensando nesse contexto do todo, da encenação e não tão diretamente ligado ao trabalho do ator. Porém, como destaca Patrice Pavis em seu *Dicionário de Teatro*:

Se a música dispõe de um sistema muito preciso para notar as partes instrumentais de um trecho, o teatro está longe de ter à sua disposição semelhante metalinguagem capaz de fazer o levantamento sincrônico de todas as artes cênicas, todos os códigos ou todos os sistemas significantes. No entanto, periodicamente surge a reivindicação de uma linguagem de notação cênica entre encenadores e teóricos. Os hieróglifos de ARTAUD ou de GROTHOWSKI, os *gestus* de BRECHT, as ondas rítmicas de STANISLAVSKI e os esquemas biomecânicos de MEIERHOLD são algumas célebres tentativas de uma escritura cênica autônoma. [...] Em compensação, as notações coreográficas (como o sistema de LABAN, 1960, 1994) dificilmente podem ser transpostas para o teatro. [...] Isto também diz respeito à natureza do teatro em particular ao vínculo bastante problemático entre texto e cena”. Tal gênero de partitura cênica tem dificuldade em escapar da influência da metalinguagem, que imprime sua marca na decupagem da cena e na descrição. (PAVIS, 2008:276)

Uma das vantagens de seguir uma diretriz “imutável”, como a partitura musical tradicional, é o fato de podermos reconhecer a obra todas as vezes que a escutamos/assistimos – o fator de permanência, constância – e podermos comparar trechos específicos em versões de intérpretes diferentes sob os mesmos parâmetros

(indicações partitura). Porém, não é raro que intérpretes iniciantes acabem por imitar versões de intérpretes renomados. Em alguns casos, estas versões são vistas como “verdades” e não referências (escolhas, vertentes) que impulsionariam o criativo durante a construção de novas versões.

[...]. No entanto, a questão deve aparecer se há um perigo em ser recompensado por respostas clichês ou comportamento estereotipado quando é dado ao performer uma parte da responsabilidade pela obra em si. Todos os performers têm hábitos de natureza técnica. Alguém, por exemplo, pode produzir uma avalanche de sons sem escolher conscientemente notas ou timbres. Esses gestos mecânicos e clichês são especialmente aparentes em percussionistas cujo tocar é fundamentado no virtuosismo dos movimentos, velocidade e força. **É preferível uma performance consciente e austera que incorpora pensamento crítico bem como a criatividade do performer.** (GLOBOKAR, 1974:4) (Tradução da autora)

A abordagem do músico perante a performance permanece muito conectada a estrutura da notação musical, uma “permanência de um estado racional, do *logos* sobre a visão da partitura e sua execução” (BITTAR, 2012:176):

[...] Neste sentido, os estudos sobre a performance em música, assim como a didática e a pedagogia musicais atuais, insistem em permanecer com um olhar puramente técnico de uma linguagem apartada de outras linguagens e descontextualizada; deixam, sistematicamente, de considerar e de examinar fundamentos da cultura ocidental, o que impossibilita um caminho que leve a uma consciência mais clara do processo de “sistematização do *logos*” que estrutura o mundo ocidental, e conseqüentemente a música ocidental. (BITTAR, 2012:64)

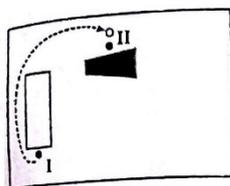
Por outro lado, as artes performativas ligadas ao teatro e à dança se desvencilharam da linha mecanicista, de forma mais presente e com mais posicionamento. Ironicamente, o fato do músico ter permanecido submisso a sua relação com o texto musical e a maneira pela qual ele aprende e aborda a partitura, tornaram sua performance padronizada, previsível, algo que por muito tempo não foi visto como um problema. Essa prática tornou-o um reproduzidor de ideias e sons, alguém que busca a perfeição, ou aspira o virtuosismo, ela o **adestrou**. Este termo é defendido na presente dissertação pelo que Valéria Bittar ressalta em sua tese sobre o corpo dócil, sobre a institucionalização do método que adequa, adapta, enforma o corpo do instrumentista.

A estranheza da linguagem musical e seus códigos próprios, diferentes da linguagem falada e seus signos e decodificação, leva o músico a se distanciar das outras artes e, de maneira geral, dos múltiplos contextos nos quais ele próprio pode estar incluído. Nossa formação é um treinamento tão fortemente isolado do mundo e da vida que chega a gerar um caminho simplista porque reduz o sujeito, aproximando-nos de um **adestramento** que isola o sujeito da sociedade. O treinamento do performer musical tem seu eixo fora da performance e, sobretudo, alheio ao próprio performer musical, quando vislumbra na performance a decifração “transparente” de um texto criado por

um gênio. É fundamentalmente embasado na emulação vazia e sem reflexão, na repetição de padrões de diversas naturezas e na representação do texto musical. Considero que a formação do músico dissociada do sujeito, e de sua realidade no tempo e no espaço, faz com que a repetição automatizada da técnica se torne a própria performance. A performance torna-se um treinamento de ações mecânicas, que se transformam em um hábito, e o hábito em ações cotidianas. (BITTAR, 2012:64)

Maurício Kagel intitula seu trio para percussão de *Dressur* (1977) que significa “adestramento”. A obra critica justamente o fato do compositor ser obedecido pelo intérprete sem objeção, podendo pedir todo tipo de ação como tirar a roupa, gritar, dançar, e estas serão executadas. Nesta obra, Kagel critica tanto o adestramento do corpo do músico quanto a pré-condição ou comportamento passivo do público sobre a percepção e o ritual do concerto. Kagel controla todas as ações da partitura, incluindo ações não usuais, bem como descreve minuciosamente um cenário que lembra pódio de circo onde deverá ocorrer toda a música. Nesta obra, apesar do corpo do instrumentista finalmente ser posto em evidência, este, em um primeiro momento, ainda está associado a essa ideia de corpo dócil, ainda sob uma estética adestrada do músico.

Nas figuras abaixo pode-se observar um exemplo de instruções de Kagel com instruções relacionadas a qualidade dos movimentos e ao momento exato em que elas devem acontecer. Kagel comanda: “erga a cadeira com as duas mãos e, levemente agachado, vá em direção ao músico 2 na ponta dos pés, sem tirar os olhos dele, fique atrás do músico 2; erga a cadeira acima da cabeça do músico 2 em um impulso forte – como se fosse atacar; ao invés disso, coloque a cadeira atrás do músico 2 de forma muito gentil e elegante”. (KAGEL, 1977)



POSITIONSWECHSEL I: Stuhl mit beiden Händen anheben und, leicht gebeugt, auf Zehenspitzen sich zum Spieler II begeben, ohne diesen aus den Augen zu verlieren. Hinter seinem Rücken bleiben.
 POSITION-CHANGE I: Lift chair with both hands and, slightly bowed, move to player II on tip-toe, without taking your eyes off him. Remain behind his back.

Figura 7 KAGEL, M. *Dressur* (1977): Primeira sessão, compasso 31: Mudança de posição 1

POSITIONSWECHSEL I: Stuhl mit beiden Händen anheben und, leicht gebeugt, auf Zehenspitzen sich zum Spieler II begeben, ohne diesen aus den Augen zu verlieren. Hinter seinem Rücken bleiben.
POSITION-CHANGE I: Lift chair with both hands and, slightly bowed, move to player II on tip-toe, without taking your eyes off him. Remain behind his back.

31 Gehen (siehe Skizze)
 walk (see sketch)

Stuhl nehmen
 take chair

35 Stuhl bis über den Kopf von II – wie zum Angriff – mit kräftigem Impuls anheben.
 Lift chair above player II's head with strong impulse – as if to attack.

39 Stattdessen: Stuhl mit größter Delikatesse und Eleganz dicht hinter II aufstellen.
 Instead of this: place chair behind II in a very gentle and elegant manner.

hinter II stehen bleiben
 stop behind II

SCHWIRRHOLZ¹⁾
 BULL-ROARER

1) Das Schwirrholtz befindet sich von Anbeginn der Aufführung in der Hintertasche der Hose – versteckt. Erst bei Takt 45, kurz vor dem Ende der ersten Sesssion, wird es herausgeholt.
 From the beginning of the performance, the bull-roarer is in the back trouser pocket. The bull-roarer is taken out for the first time at the end of the first session.

Figura 8 KAGEL, M. Dressur (1977): Primeira sessão, compasso 31 ao 39 – Relação instruções e ações ao longo de um período preciso de tempo.

Ainda no século XX, surgem novas fontes de modificação na performance provindas da retomada e releitura de textos musicais antigos, bem como da produção de vanguarda, ambas com uma linguagem tanto gráfica quanto simbólica que causaram estranhamento e, que acabaram trazendo confrontos e desvios dessa mentalidade instaurada no Romantismo e no pensamento cartesiano. Dentro deste contexto, em busca de uma perspectiva para ajudar nessa quebra da praxe do momento – e libertar (reconfigurar) o intérprete desta prática controladora, surge o conceito de *movência* proposto por Paulo Zumthor. De acordo com o autor, este conceito aplica-se na grande variedade interpretativa e performática nas leituras de textos medievais. A *movência* seria o movimento, a mobilidade para explicar a pluralidade, a inconstância na interpretação destes textos. Pode-se verificar que o Hipertexto tem a mesma ideia do conceito de *movência* de Zumthor por considerar o espaço para interpretação do texto.

Esta relação interpretativa de texto pode ser traduzida para o contexto musical:

[...] o conceito de *movência* aplica-se especificamente ao fenômeno de intervocalidade de determinados textos poéticos e poético-musicais da Idade Média, e também se aplica ao “estado latente” da vocalidade do texto, à mistura contida na escrita onde é perceptível a tradição oral da transmissão, à ausência da autoria, à coletividade contida numa tradição que sintetizou esse texto numa composição de signos visuais. (BITTAR, 2012:166)

A ideia de *movência* da escritura pode suscitar no músico intérprete um maior desapego à decodificação do símbolo musical enquanto redução da performance musical, atitude, esta, construída por sua formação musical [...]. Essa redução da performance proveniente da decodificação do signo musical é embasada na repetição vazia, no treino automatizado (tratados amplamente nos capítulos anteriores); a percepção da *movência*, mesmo que de forma generalizante, pode vir a valorizar a experiência do músico nesse confronto com o texto, porque ao percebermos as qualidades da *movência* identificamos na escritura dos textos, mesmo de textos musicais não pertencentes ao período medieval, “contornos frouxos” que “os limitam de modo imperfeito.” (ZUMTHOR, 1993, p. 147). (BITTAR, 2012:166)

Segundo Daniele Silva e Adail Gonçalves (2015), em seu *Essai de poétique médiévale* (1972), Zumthor estabelece uma lista de cinco critérios para que se reconheçam tais referências intertextuais. Ao analisarmos estes critérios percebe-se uma relação similar com o texto musical:

1. a reincidência de determinadas “fórmulas épicas” (“*formules’ epiques*” ou motivos),
2. a mudança lexical ou semântica de determinado conceito,
3. a identificação de *topoi*,

4. a classificação de determinadas palavras do texto literário de acordo com morfemas extraordinários e

5. o tema.

Dentro da visão de um intérprete contemporâneo em relação a seu trabalho com partituras de compositores de vanguarda, destaco a fala de Aiyun Huang onde podemos observar uma relação direta, a prática dos conceitos de Subpartitura e Hipertexto:

A meu ver, muitas obras de música cênica possuem duas partituras: uma é a publicada e a outra é a partitura oral do compositor. Essa partitura oral é normalmente o produto do trabalho com performers que estrearam a obra e é geralmente disponível apenas por contato pessoal com os envolvidos. Eu não estou sugerindo, no entanto, que descobrir as exatas intenções (i.e. a partitura oral) do compositor deva ser a referência para uma interpretação bem sucedida. (HUANG, 2011:40)

Pelo contrário, essa ambiguidade inerente que existe na partitura escrita é onde aparece a liberdade interpretativa do intérprete, fundamentalmente é o que faz cada performance ser digna de ser ouvida e assistida. Geralmente, uma decisão de um intérprete acentua e expõe o vasto grau de ambiguidade inerente da partitura publicada. (...) (HUANG, 2011:40)

Um exemplo de modificação da partitura à favor de uma interpretação viva e única é o da versão de Steven Schick para a obra de Vinko Globokar, *?Corporel para um Percussionista e seu Corpo* (1985). Ao comparar a versão de Schick com outras versões da obra, acompanhando a partitura, é perceptível que o percussionista corta trechos ou readapta determinados “gestos/trechos” musicais, implicando que ele não executa literalmente a partitura de Globokar. No entanto, sua versão de 3 minutos é uma das versões de referência da obra mais conhecidas e, aos olhos da pesquisadora, uma das melhores versões. Não só o percussionista acentua a questão da liberdade interpretativa como interpreta a partir do material proposto – algo incentivado pelo próprio compositor –, tocando/jogando entre o limiar do que está escrito, da ideia musical e da execução. A versão de Schick é viva, intensa e fluida, num crescente de energia que não se dispersa durante a obra. Algo que em minha percepção, frequentemente acontece nas performances dessa obra.

Nas palavras de Stuart Smith, tiradas de seu diário por Sylvia Smith, sua esposa:

Muitos músicos nunca perguntam de verdade para si mesmos qual o serviço que eles desempenham, e para qual segmento da sociedade.

Você está buscando um retorno rápido para seu investimento?

Tudo bem. Mas qual o propósito?

Quando o suficiente será realmente suficiente?

Intérprete, para sua própria sanidade, para sua sobrevivência interior, passem menos tempo afirmando, re-afirmando, re-reaafirmando, re-re-reaafirmando, re-re-re-reaafirmando. Não seja mera repetição dos signos do passado.

2.3 Antonin Artaud

Antonin Artaud (1896-1948) foi um ator, poeta, teatrólogo e diretor conhecido por criar o Teatro da Crueldade (*Théâtre de la Cruauté*), por propor um teatro visceral, inovador para seu tempo que visava a não separação entre as artes, um ator com corpo que comunicasse por todas as vias possíveis e um rigor inspirado no ritual e precisão coreográficos do Teatro Balinês. Dentre suas ideias, destacaremos sua visão sobre o papel do texto e da linguagem artística no teatro de sua época bem como sua proposta de exploração da voz e da como elementos artísticos polivalentes. Destacaremos seus escritos referentes a voz sob uma perspectiva sonora, fora do contexto semântico, como forma de expressão direta e visceral com o público. As estratégias propostas por Artaud para alcançar este estado e qualidade de corpo e voz associados à respiração serão apenas mencionadas, deixando seu desenvolvimento para o Capítulo 2.

Artaud (figura 9) sofreu de diversos distúrbios e internações psiquiátricas ao longo de sua vida, recebendo tratamento de eletrochoque e experimentando diversos remédios e entorpecentes. Boa parte de suas investigações e escritos foram feitos durante os períodos em que se encontrava em manicômios – que também permitiram um espaço para total imersão em suas áreas de interesse como o desenho, poesia e suas pesquisas sobre si mesmo. Suas ideias em relação ao Teatro são escritas usando uma linguagem metafórica, poética, tendo como referência o surrealismo. (GARCIA, 1997:254). Apesar de publicar suas ideias, Artaud não deixou uma metodologia ou diretrizes práticas claras dentro de sua obra. Foi pela visão e leitura de outros artistas sob seu trabalho, que Artaud teve suas ideias investigadas ou adaptadas em contextos práticos.

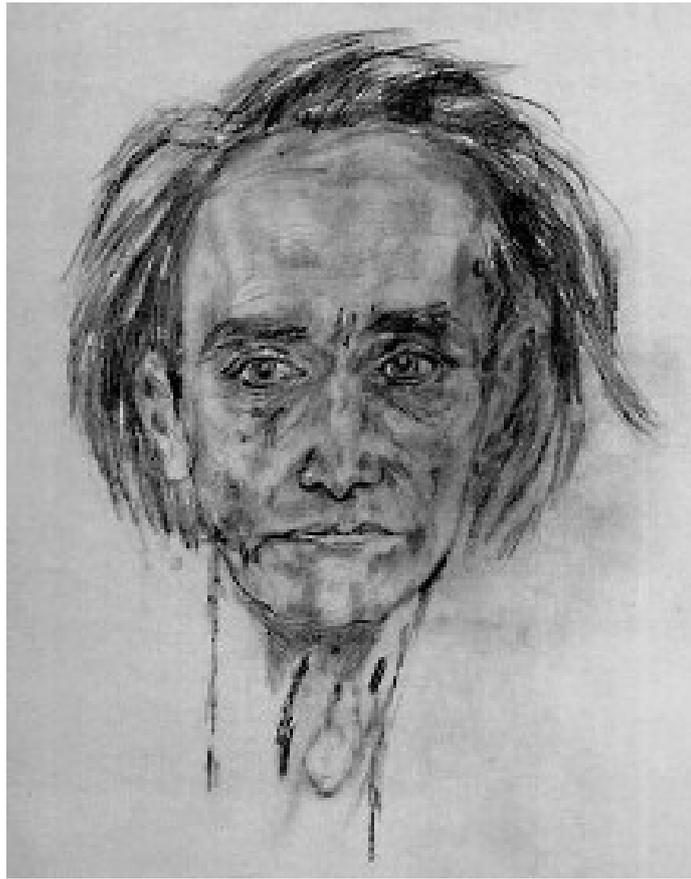


Figura 9 Auto Retrato Antonin Artaud (1947).

A maravilha é que uma sensação de riqueza, de fantasia, de generosa prodigalidade emana desse espetáculo dirigido com uma minúcia e uma consciência perturbadoras. E as correspondências mais imperiosas difundem-se continuamente da vista ao ouvido, do intelecto à sensibilidade, do gesto de uma personagem à evocação dos movimentos de uma planta através do grito de um instrumento. Os suspiros de um instrumento de sopro prolongam as vibrações de cordas vocais, com tal senso de identidade que não sabemos se é a própria voz que se prolonga ou o sentido que, desde os primórdios, absorveu a voz. (ARTAUD, 2006:58)

O teatro não poderá retornar a ser ele mesmo, isto é, constituir-se em meio de ilusão verdadeira, senão fornecendo ao espectador precipitações verídicas de sonho, onde seu gosto pelo crime, suas obsessões eróticas, sua selvageria, suas quimeras, seu sentido utópico da vida e das coisas, mesmo seu canibalismo, transbordam sobre um plano, não suposto e ilusório, mas interior. (ARTAUD 2006:137)

A influência e repercussão de Antonin Artaud sobre as artes remete à sua inquietação, sua experimentação artística e quebra de parâmetros rígidos – algo que permanece tão atual – abrindo espaço para uma releitura das artes performativas, conduzindo o corpo do atuante a um trabalho sobre si mesmo e a novas perspectivas que continuarão sendo tema de investigações pelo século XX e XXI. Allain Virmaux, em *Artaud e o Teatro* é bastante incisivo ao afirmar que Artaud não era um especialista

em Teatro e que suas ideias não cabem apenas a esta arte, servindo como pivô, um meio pelo qual Artaud expressa e representa sua obra e sua personalidade. Inclusive, seus escritos não são dedicados apenas ao Teatro, mesmo que suas ideias estejam voltadas à preocupação fundamental sobre a vocação teatral e à revolta de um homem transformado pelo teatro. (VIRMAUX, 2009:5 e 6)

[...]. Em relação a Artaud, falar apenas de teatro seria empobrecê-lo e deformá-lo. Não é viável enxergar nele um especialista do teatro, como se o teatro tivesse sido em suas mãos uma “especialidade” entre outras, que ele tivesse exercido esporadicamente, como homem superiormente dotado, ao modo de Cocteau: “Será necessário esclarecer agora que, apesar da imensa influência que elas exerceram e continuam a exercer sobre a arte dramática contemporânea, as ideias contidas em *O Teatro e seu Duplo* não constituem a bem dizer uma teoria? Bem menos que uma reflexão sobre o teatro, elas constituem a expressão de uma revolta constrangida por sua origem ao desvendamento brutal das aparências”, diz pertinentemente Marthe Robert (RB. 22, p 57 e RB. 69, p 44). [...] (VIRMAUX, 2009:5)

[...] Negando o caráter “literário” de seus textos, cria uma poética singular, que pretende expressar “o grito da própria carne” e a reivindicação de um novo corpo. Esta “palavra-grito” tenderá a transbordar o campo literário, tornando-se “poesia no espaço”, e tendo no teatro um campo privilegiado de desenvolvimento. [...]. Talvez só possamos compreender a verdadeira dimensão das suas contribuições para a arte do ator se colocarmos a discussão nesta ampla perspectiva, articulando o teatro com o problema mais geral do *agir* e da capacidade humana de reconstruir-se corporal e espiritualmente. (QUILICI, 2011:97)

Em *The Secret Art of Antonin Artaud*, Jacques Derrida e Paule Thévenin apontam nos textos de Artaud a ideia de um espetáculo total, um teatro que tivesse a liberdade presente e perceptível da música, poesia ou pintura (DERRIDA; THÉVENIN, 1998:10), que fosse vivo, dinâmico. Artaud prescreve a integração de todo signo que o ator for capaz de produzir dentro da linguagem teatral, que “é uma verdadeira polifonia, dentro da qual – através de um sistema de ecos, correspondências e dissonâncias – as manifestações do ator deveriam ser interligadas com os outros elementos que compõem a linguagem em questão” (ROUBINE, 1998:189). O autor de *O Teatro e seu Duplo* propõe um teatro focado na capacidade do ator de reagir aos estímulos psicofísicos e ser um veículo de intensidade, sensações e transmissor de significado por meio de um *atletismo afetivo* e um *trabalho sobre si mesmo*. Ele encoraja a fisicalidade da atuação, provocando a unificação do pensamento, do gesto e do ato – que “confere ao espaço, ao tempo, ao som e ao movimento elementos materiais concretos fundamentais para um teatro vivo” (MAURO, 2011:95) – afim de buscar um estado encantatório da cena, atingido pela integração dos organismos físicos e afetivos do ator e do público. Não obstante, esse *afeto* está relacionado ao

verbo *afetar*. Logo, esse tipo de prática causaria uma “desestabilização das referências cristalizadas” ou “percepções automatizadas”. (QUILICI, 2011:98) no público.

Para Artaud, a crítica do teatro de sua época consiste no fato da declamação do texto – acompanhada de convenções gestuais – condenar a prática teatral a ser indiferente à percepção de todos os parâmetros que fluem durante uma apresentação teatral. Os atores dessa época ignoravam a recepção e comunicação com o público – o que seria identificado por Jean-Jaques Roubine como “uma dupla alienação: submissão ao significado ou a ressonância psicológica das palavras, submissão ao estereótipo mimético”.(ROUBINE, 1998:179 e 180).

Ora, mudar a destinação da palavra no teatro é servir-se dela num sentido concreto e espacial, na medida em que ela se combina com tudo o que o teatro contém de espacial e de significação no domínio concreto; é manipulá-la como um objeto sólido e que abala coisas, primeiro no ar e depois num domínio infinitamente mais misterioso e secreto mas cuja extensão ele mesmo admite, e não é muito difícil identificar esse domínio secreto e extenso com o domínio da anarquia formal, por um lado, mas também, por outro, com a criação formal contínua.

É assim que essa identificação do objeto do teatro com todas as possibilidades da manifestação formal e extensa faz surgir a idéia de uma certa poesia no espaço, que se confunde com a bruxaria. (ARTAUD, 2006:80)

O teatrólogo questionava a não utilização do ato de gritar, da garganta estar de certa forma atrofiada, perdendo a posição de órgão do corpo, afirmando que para gritar o ator necessita de um corpo preparado, “um corpo mobilizado pelos estados de ânimo e requer uma sustentação física para conseguir lançar no ar seu fluxo sonoro. (MAURO, 2011:96)

A entonação que projeta as palavras além de seu significado, mesmo em direção a um significado oposto não parece ter lugar apenas na ressonância do trabalho. Como tudo que é projetado, toma e de fato abre espaço, essa “poesia no espaço” que “primeiro adota todos os meios de expressão que podem ser usados no palco, como música, dança, pintura, pantomima, mimetismo, gesticulação, entonações, arquitetura, iluminação e decoração. No nosso teatro que tem vivido sobre uma ditadura exclusiva da palavra, essa linguagem de sinais e mimetismo, essa pantomima silenciosa, essas atitudes, esses gestos no ar, essas entonações objetivas, em resumo tudo isso eu considero como teatralmente específico no teatro... descuidadamente chamado de ‘arte’.”(DERRIDA; THÉVENIN, 1998:10) (Tradução da autora)

Sobre seus experimentos com voz

Artaud passava horas a fio, dias de prática, gritando suas sílabas inventadas, ritmando uma liturgia pessoal. Rumorando despalavras, ele tateava, com rigor, formas possíveis de um ritmo vocal. Imagino as centenas de cadernos manuscritos, imagino estes cadernos fechados, pulsando, imagino que alguém os abre, que alguém os lê, que alguém comece a escutar algo, pois seus cadernos falam, há uma profusão de gritos na escuridão de seus

cadernos fechados, há uma agonia e um desespero da linguagem a serem desvelados. Artaud realmente deveria ser lido em voz alta, experimentando limites. Talvez sua leitura só faça sentido se escutarmos algo ruidoso, ainda que em nossa imaginação. Um livro impresso traz uma limpeza signíca que se reconfigura com a imaginação, mas a letra de Artaud já trazia consigo uma possibilidade clara de espanto e sujeiras declaradas: rabiscos vocais. Artaud: quase um vivo entre nós, quase sangue em suas palavras, quase uma carne, um corpo se revirando, palpitando as falanges dos dedos enquanto se folheia seus cadernos. (ALMEIDA, 2015:39 e 39)

Dentre os caminhos defendidos por Artaud para atingir seus objetivos encontramos a **respiração** como base para uma atuação viva, (ARTAUD 2006, QUILICI 2011, MAURO 2011, BITTAR 2012) concentrada no princípio de fluxo e equilíbrio sobre as forças antagônicas do corpo, como a contração e a expansão. Nesta pesquisa sobre o relaxamento e a tensão da musculatura – assim como na relação visceral e sensível com o corpo impulsionado (ativado) pelo movimento e pelo *atletismo afetivo* –, uma prática consciente onde o corpo do ator vivenciaria e exploraria diretamente com seus sentidos e emoções, produzindo graus de qualidades diversificadas, repercutidas também na produção vocal. Antonin Artaud destaca as propriedades alcançadas na exploração da respiração como uma fonte de ativação da linguagem/declamação do texto. O som produzido pelo ar que passa pelo corpo, teria um potencial vibracional que, em conjunto com o sistema fonador, tem a capacidade de modelar as palavras.

Ele recorreria mais uma vez à idéia de “duplo”, postulando a existência de um “organismo afetivo” acoplado ao organismo físico. O “organismo afetivo” seria o duplo do corpo físico, uma “efígie espectral” que o ator saberá moldar, o que não deve ser entendido apenas como uma metáfora. O ponto de contato entre o afeto e o corpo será, precisamente, a respiração. [...] **Assim, tem de desenvolver uma percepção aguçada dos fluxos respiratórios, como modo de reconhecer no próprio corpo as sutis variações dos estados afetivos: “a respiração acompanha o sentimento e pode-se penetrar no sentimento através da respiração”** (OC, V, p. 129). (QUILICI, 2011:98)

Artaud não teve muitas oportunidades de aplicar suas teorias em encenações de sua época ou em outros corpos. Sua fonte primária de experimento foi sobre si mesmo – o que não ajudava sua situação de diagnóstico dentro dos vários manicômios onde ficou internado devido ao seu histórico instável. O autor de *O Teatro e seu Duplo* investigou sua arte influenciado pelos métodos de análise e observação retiradas de práticas espirituais. Ele partiu de métodos de respiração e experimentação com voz e movimento, percebendo a forte ligação entre as características da respiração como estímulo físico para se atingir determinado estado emocional, mental e/ou evocação de um desejo ou necessidade, para se alcançar

certas “intensidades qualitativas” (ARANTES, 1988:52): “Eram exercícios com gritos, sopros, fortes inspirações e expirações com o nariz e a boca, cantigas, giros sobre si mesmo e marchas enquanto vocalizava”. (MAURO, 2011:110)

Segundo Robert Brusteïn (1991), o conceito de Artaud sobre a linguagem é a parte mais radical de sua teoria, porém a menos influente. Antonin Artaud não chega a propor a total supressão da fala ou linguagem escrita ou falada (BRUSTEIN, 1991:373), mas sim uma nova abordagem mais impactante. Percebe-se em sua proposta uma relação direta com os conceitos de Hipertexto de Bakthin e a *movência* de Zumthor. O que Artaud chama de “linguagem articulada” seria uma exploração da palavra fora de seu contexto usual, uma retirada das convenções de leitura para uma interpretação expressiva.

Fazer a metafísica da **linguagem articulada** é fazer com que a linguagem sirva para expressar aquilo que habitualmente ela não expressa: é usá-la de um modo novo, excepcional e incomum, é devolver-lhe suas possibilidades de comoção física, [...] devolver-lhes o poder que teriam de dilacerar e manifestar realmente alguma coisa, é voltar-se contra a linguagem e suas fontes rasteiramente utilitárias, poder-se-ia dizer alimentares, contra suas origens de animal acuado, é, enfim, considerar a linguagem sob a forma do Encantamento. (ARTAUD, 2006:46 e 47)

Allain Virmaux reforça essa afirmação ao dizer que, a palavra é um dos focos de contradição de Artaud. Apesar de inicialmente se revoltar contra o texto, ele jamais recusa totalmente a palavra mas sim tem o intuito de dar mais espaço para encenação em si, desintegrando suas funções habituais, desorganizando o discurso (VIRMAUX, 2009:89 e 90). O primeiro nível dessa desintegração pode ser percebido na própria escrita de Artaud, que usou da escrita como um ato de teatro, um ato em função da encenação, visando um teatro para ser ouvido e não lido (DERRIDA, THÉVENIN, 1998:62) – em *Heliogábalos*²², o próprio Artaud reconhece ter alcançado a capacidade de “escrever como se fala”. O próximo nível é a sintaxe – visando recolocá-la para exercer suas funções originais dentro do teatro – e a arte de *bem dizer* como terceiro nível. Esta arte de *bem dizer* pode ser encontrada em *Os Cenci*²³ onde pode-se observar um diálogo literário que buscava sabotar a linguagem praticada na época.

²² *Heliogábalos o Anarquista* (1934) peça sobre um rei romano que reflete sobre o duplo (Deus e homem, terreno e divino religião) e cujas ações como governante tem caráter anarquista,

²³ *Os Cenci* Uma tragédia em Cinco Atos (1819) escrita por Percy Bysshe Shelley. A trama consiste no assassinato da jovem Beatrice Cenci por seu pai. É supostamente uma história verdadeira, passada oralmente e documentada pelo historiador Ludovico Antonio Muratori em 1749. A peça não foi considerada encenável em sua época por conter incesto e assassinato entre membros da mesma família, sendo sua primeira versão encenada em 1922. Artaud a readaptou em 1935 e é possível identificar traços de seus experimentos com o Surrealismo e muitas de suas ideias sobre encenação e linguagem.

Em *Os Cenci*, Artaud dedica-se a colocar em prática suas ideias de encenação encontradas em *O Teatro e seu Duplo*. Quanto à utilização do texto, Artaud, experimentou utilizando seu vocabulário e a poesia tradicional, variando o papel do texto nesta obra de acordo com a importância dos outros elementos do espetáculo. Ele “reintroduz na tragédia as virtudes do verbo poético [...], ora transformado em humilde instrumento de informação, ora reduzido às funções encantatórias, é sempre controlado de muito perto pelo autor: (VIRMAUX, 2009:93). Artaud almejava um projeto que envolvesse a plateia e para tal buscou na sonoplastia, sons radiofônicos, autofalantes, sinos de catedral. Seus experimentos inspiraram compositores como Boulez: Na citação a baixo pode-se constatar as inovações propostas de Artaud para atingir seus objetivos:

Com a ajuda de Roger Désormière, Artaud conseguiu instalar o espectador *no centro de uma rede de vibrações sonoras* (V, 46) graças a alto-falantes distribuídos pela sala. Não estaríamos diante de uma das primeiras experiências relativas àquilo que na época ainda não se denominava **estereofonia**? Quanto mais o autor de *Os Cenci* se mostra rebelde às formas tradicionais da expressão musical, mais se percebe que ele se liga à ação revolucionária tentada pelos pioneiros da música contemporânea. “Pude encontrar nos escritos de Artaud”, diz Pierre Boulez, “**as preocupações fundamentais da música atual**; tê-lo visto e ouvido ler seus próprios textos, acompanhados de gritos, ruídos e ritmos, mostrou-nos como efetuar uma fusão do som e da palavra, como fazer explodir o fenômeno, quando a palavra nada mais consegue; em resumo, como organizar o delírio” (VIRMAUX, 2009:160) (Grifo da autora)

Outro exemplo importante desta afirmação sobre a **linguagem desintegrada** dentro do trabalho de Antonin Artaud está em *Para Livrar-se do Julgamento de Deus?* (1948) vista como possível suprassumo dos experimentos do teatrólogo em relação a linguagem e texto. Após citar um trecho desta obra, Allain Virmaux afirma que:

[...] Estudando a formação das palavras esotéricas ou “palavras-valises”, nos últimos textos de Artaud, Gilles Deleuze descobre nelas dupla função: desintegrar a linguagem corrente, suscitar uma linguagem diferente e indestrutível. Dois itinerários, que aliás se conjugam: a palavra-paixão e a palavra-ação; “eles nos remetem a dois absurdos, ativo e passivo; o da palavra desprovida de sentido, que se decompõe em elementos fonéticos, o dos elementos tônicos que formam uma palavra indecomponível, não menos carente de sentido”²⁴. Descobre-se assim que essa linguagem forjada reflete a mesma antinomia que o teatro segundo Artaud: dissonâncias e correspondências, multiplicidade e unidade, *double* e crueldade. Se todas as tentativas de Artaud nos conduzem ao teatro, é porque o teatro exprime o dilaceramento fundamental de sua natureza. (VIRMAUX, 2009:94 e 95)

²⁴ G. DELEUZE, o Esquizofrênico e a Palavra, *Critique*, ago-set, 1968 255-256 mencionado na troca de cartas entre Deleuze e Jean Piel. Cartas acessíveis em; https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2018/08/09/cartas-de-deleuze/#_ftn41

Suas pesquisas o levaram a crer na confecção de uma partitura visual e uma partitura sonora “que possa reger o jogo conjugado das vozes, dos ruídos e da música, com o único objetivo de atingir fisicamente o espectador no mais profundo do seu ser” (ROUBINE, 1998:160). *O Teatro da Crueldade* é visto por Roubine como a publicação que melhor sintetiza os experimentos de Artaud.

No entanto, cabe lembrar, evocando um comentário de Schollhamer, que a crueldade artaudiana não é um espetáculo cruento de sangue, um circo gratuito dos horrores. A mutilação do corpo, pela apresentação do corpo apartado da palavra, interpondo-se ao intacto da expressão teatral em função de um texto original, disposto a desvelar o sentido do humano. Humano que, em seus mecanismos subjacentes de tortura e objetivação ou princípios de rarefação do discurso que se impõem sobre a linguagem, constituindo uma ordem para o espetáculo, um arranjo tido como adequado para os corpos em cena. A palavra teatral, nesses termos, não ameaça nem o próprio teatro, não põe em relevo o perigo dos corpos em cena, acreditava Artaud.

O golpe sem misericórdia, cruel e não cruento, contra a metafísica da presença e seus mecanismos de repetição no teatro ocidental, clássico. E esse golpe encontra sua radicalidade mais anterior e indissociável na sua vis afirmativa de um teatro primeiro, original, anterior ao nascimento do teatro, por um rigor necessário e um cálculo que resiste à subscrição do teatro da crueldade a uma experiência cênica pautada no improvisado, no automatismo do inconsciente, ou no puro caos. Porém, esse gesto se utiliza das prerrogativas do signo linguístico, como já disse, desde que encene sua materialidade, uma nova relação com o tempo e o espaço, a exemplo dos corpos em cena. “A glossopoiese como uma linguagem não imitativa”, uma remissão ao instante em que a linguagem ainda não se tornou discurso, e sucumbiu à ânsia de generalidade, mas que também já não é mais grito, inarticulação. O átimo, irrecuperável antes da origem e que evita a morte do signo: seu nascimento enquanto tal, entidade de mediação. Cito Derrida: “O gesto e a palavra ainda não separados pela lógica da representação.” Teatro e vida não são inseparáveis, posto que são a uma só vez, uma coisa só. A cena que se busca não é ainda e já é toda a cena. Por outro lado, reconhecer no fechamento da representação empreendido por Artaud uma reivindicação afirmativa, e nem por isso protegida da repetição que seu teatro da crueldade deseja dizimar, pode não ser o último movimento de desconstrução. Sem o devido respeito sacralizante pelo texto derridiano, com um respeito sem respeito. (COELHO, 2010:8)

Ao fazer um paralelo sobre o trabalho de Bertold Brecht e Antonin Artaud, Rachel King (2011) destaca que a implementação de técnicas provindas de outras artes é fundamental para o Teatro da Crueldade a fim de transmitir algo e não simplesmente narrar algo (KING, 2011:194). As qualidades da voz atribuídas e experimentadas pelo teatrólogo, que transcendem o sentido semântico da palavra, que encantam, que evocam um estado de espírito, ou algo indizível, visceral, criando “vocábulos corporais” e “sílabas inventadas” (LAGE, 1998) referem-se às glossolalias de Artaud. A glossolalia é um tipo de língua inventada, um improvisado em uma língua (já existente ou não) utilizando as características sonoras desta respectiva língua (inflexão, ritmo, altura, velocidade, entonação, timbre, ruído) – inclusive todos os

ruídos implícitos nela como o suspiro, o riso, o sopro, o gemido, o grito –, e emancipando o som das palavras de seu significado, enunciado ou discurso, dando uma nova dimensão a voz. Ou seja, a glossolalia permite comunicar e transmitir por meio da sonoridade da fala e não pelo sentido²⁵. Essa prática também é encontrada em rituais religiosos.

A glossolalia tem valor metalinguístico, mas em relação ao ato da enunciação. Ela isola a fala de tudo que alguém pronuncia. Neste espaço vocal teórico, a fala pode dizer por si mesma. [...] Toda glossolalia combina algo pré linguístico, relacionado a uma origem silenciosa ou a um “ataque” à palavra falada, e algo linguístico, feita dos excessos, respingos e restos da linguagem. O artefato pelo qual a fala se esgota é encaixado nestas ficções, como em um mito, do antes e do depois da fala. (CERTEAU, 1996:33)

(...)

Como uma invenção de espaço vocal, a glossolalia de fato multiplica as possibilidades de discurso [fala]. Nenhuma determinação de significado o restringe ou confina. A decomposição de sílabas e a combinação de sons elementares em jogos de aliteração criam um espaço indefinido fora da jurisdição de uma linguagem. Este vasto espaço, artificial e encantador, essa floresta virgem da voz, supostamente tem “significado” como um todo, como uma totalidade, sendo possível circular livremente dentro dele sem encontrar os limites que condicionem qualquer articulação de significado. Dentro deste espaço privilegiado, dentro da efêmera construção desta cena, a questão não é mais de afirmações, mas sim de uma ópera composta apenas de gradações vocais que uma afirmação pode experimentar. (CERTEAU, 1996:40)

Pode-se notar a presença desta prática nas entrelinhas das propostas de Artaud sobre a voz como um elemento que ajuda a ilustrar, a conduzir e ao mesmo tempo, participar da música presente na cena, tornando a voz mais ativa, uma ação vocal, dando características poéticas e atributos de um agente dinâmico e influente na cena:

Ela circula na sensibilidade. Abandonando as utilizações ocidentais da palavra, ela faz das palavras encantações. Ela impele a voz. Utiliza vibrações e qualidades de voz. Faz ritmos baterem loucamente. Martela sons. Visa exaltar, exacerbar, encantar, deter a sensibilidade. Destaca o sentido de um novo lirismo do gesto, que, por sua precipitação ou sua amplitude no ar, acaba por superar o lirismo das palavras. Rompe enfim a sujeição intelectual à linguagem, dando o sentido de uma intelectualidade nova e mais profunda, que se oculta sob os gestos e sob os signos elevados à dignidade de exorcismos particulares. (ARTAUD, 2006:103)

Cabe aqui uma breve distinção sobre o termo glossolalia, que pode ser associado a outras práticas, fenômenos ou exercícios vocais dentro do teatro – próximos ou praticamente iguais, porém com nomenclaturas diferentes. Gil Almeida

²⁵ CERTEAU, 1980, p. 28, tradução e grifo apud MALISKA, 2008.

debruçasse sobre esta questão em sua tese ao apresentar um breve glossário de terminologias relacionadas à glossolalia. Na presente pesquisa, destaco os termos:

- **Blablação** – técnica improviso Spolin, utilizado em contextos pedagógicos de sala de aula, oficinas de iniciação teatral e práticas de palhaço. É um recurso que possibilita a espontaneidade do gesto e a liberação da voz entre outros fins. [Próximo ao grammelot] (ALMEIDA, 2015:89)
- **Gibberish** – Refere-se comumente à ininteligibilidade de discursos, escritos ou falados, murmúrio que segue os contornos da língua inglesa britânica. Pode denotar uma origem onomatopeica e imitativa, como o burburinho de uma conversa. (ALMEIDA, 2015:89)
- **Grammelot** é uma linguagem teatral improvisada, não convencional e não articulada em palavras. Ela se apoia no sistema fonológico de uma língua verdadeira, que serve como 'língua de referência'. Trata-se não somente de línguas em que o ator opera uma paródia sonora, mas também de dialetos, jargões e barulhos de todos os gêneros (POZZO, Alessandra 2013 apud ALMEIDA, 2015:91)

Por muitos anos o trabalho de Artaud foi considerado inexecutável, inatingível, um sonho; servindo apenas de inspiração para outros encenadores. Com exceção do trabalho de seu contemporâneo Jean Genet, Artaud se tornou parte da bibliografia teatral voltando a ficar em evidência na década de 50 e 60 com grupos como *Living Theatre* e encenadores como Peter Brook (1925-) e Jerzy Grotowski (1933-1999). Virmaux atenta que o mesmo aconteceu com a música de Edgard Vârese, quando em 1930 suas obras eram vistas como absurdas e insuportáveis, sendo acolhidas e integradas ao universo auditivo atual como parte do repertório aceito até mesmo por amadores. É nesta mesma época que o *Teatro Instrumental* teve suas primeiras manifestações e experimentos, buscando em outras formas de arte, em qualidades “extra-musicais”, configurações mais visuais, busca de timbres e notações diferentes.

A preferência atualmente conferida a “viver Artaud” em lugar de “ler Artaud” é uma atitude sadia. As duas condutas, sem dúvida, se vivificam mutuamente, mas como não provar uma firme recusa de sacralizar seus escritos? O perigo consistiria justamente em erigir seus grandes textos em uma espécie de bíblia da modernidade teatral, à qual faríamos referências como se se tratasse de uma lei inflexível, ao mesmo tempo indeformável e impraticável na sua pureza. É muito bom que, pelo contrário, não se tenha hesitado em tomar liberdades com a palavra de Artaud. É uma traição legítima, não porque essa palavra seja inaplicável, irrealizável concretamente, mas porque **seu principal poder é o de constituir uma seara inesgotável**, cujos frutos vemos ainda hoje: é Artaud que não acaba mais... (VIRMAUX, 2009:279)

Cassiano Quilici defende as proposições de Artaud como possíveis de serem realizadas, acentuando que elas apontam para investigações com exercícios de percepção corporal, ultra sensibilidade às menores oscilações das sensações, impulsos ou movimentos que tem como campo de expressão a respiração – algo pouco explorado no Ocidente.

As considerações desses artistas sobre as limitações e distorções das propostas de Artaud servem-nos para estabelecer alguns critérios iniciais, bastante importantes. Em primeiro lugar, contestam a criação de um culto ingênuo e romântico, em torno da figura do poeta “maldito”, além da assimilação pura e simples do teatro de Artaud pela ideologia da contracultura. Sublinham as relações entre rigor e espontaneidade como uma das principais contribuições do “teatro da crueldade”. Estabelecem também uma distinção fundamental entre a discussão dos “princípios” e da atitude Artaudiana frente à arte, e dos “métodos de trabalho” que podem ser daí derivados. Desafiam-nos assim a compreender e a desdobrar as intuições visionárias do poeta, transformando-as em procedimentos concretos. Por fim, levam adiante certas questões propostas por Artaud, como o problema das relações multiculturais e os contatos entre o Ocidente e o Oriente, tema que ganha uma relevância cada vez maior numa cultura globalizada. (QUILICI, 2011:97)

Ao exortar o ator a dedicar-se à ciência da respiração, Artaud não pretende apenas sugerir uma técnica. Trata-se de um caminho de reapropriação de si, [...] Tornar-se “ator” significa, portanto, ser capaz de “agir”, ou seja, liberar-se das reatividades e dos automatismos profundamente enraizados no organismo, realizando-se assim uma verdadeira revolução fisiológica. (QUILICI, 2011:99)

Identifica-se em suas reflexões e experimentos um viés pelo qual o instrumentista pode se inspirar, partindo deste material como impulso criativo durante o trabalho de elaboração interpretativa. Foi possível entender melhor as ideias de Artaud ao apreciar a declamação do texto de *Para Livrar-se do Julgamento de Deus?* feita pelo próprio teatrólogo em um registro radiofônico de 1947 – próximo ao fim de sua vida. Nesta interpretação ficam nítidas suas buscas por algo contrastante e original em relação à fala e linguagem. Porém a glossolalia em si é sutil na gravação.

Como mencionado anteriormente, dentre os encenadores que fizeram uso dos escritos de Artaud, destacam-se os teatrólogos Peter Brook e Jerzy Grotowski. Nesta pesquisa olharemos o trabalho do encenador polonês Grotowski por seus experimentos ligados à voz que condizem com as intenções de Artaud. Boa parte de sua pesquisa ressoa por simpatia com as premissas de Artaud (Embora Grotowski só tenha descoberto essa conexão com o trabalho do artista francês após ter realizado seus próprios experimentos). Ele foi muito influente pelas várias fases de experimentação com focos interdisciplinares e suas propostas de reconfiguração sobre o corpo do ator bem como sobre a prática e apresentação do teatro. Considera-

se também a menção deste diretor pelo seu conteúdo prático, algo não tão presente nos escritos de Artaud e que podem nos dar algum vislumbre sobre uma abordagem prática das ideias de Artaud ²⁶.

2.3.1 Reminiscências de Artaud: Jerzy Grotowski

Grotowski investigou sob questões que transcendiam o teatro e que de certa forma, assim como Artaud, não era necessariamente seu alvo, mas sim uma busca profunda dentro da produção artística, seus valores humanos, existenciais, ritualísticos (espirituais?). Em suas investigações minuciosas encontram-se como constantes: o corpo do ator, o espaço, a palavra e o som; sempre em um contexto de jogo dramático e estabelecendo relações com a metafísica, a vida, a atuação e o homem. O jogo tem um papel importante na conceptualização deste diretor, pois para ele o jogo é um propulsor do *corpo-vida* (ou corpo-memória). Esse corpo improvisa e por meio desses exercícios de improvisação o ator entra em contato com o seu aspecto sensível, explorando “em relação a todos os órgãos, a todos as dimensões do espaço e da materialidade e todos os planos dos sentidos” (ARANTES, 1988: 114), assim como Artaud.

Suas pesquisas, além de abrangentes – porém aprofundadas – mantiveram um rigor e ciência, assim como uma incrível habilidade de construir relações entre os eixos de sua investigação e apresentando um vasto material prático-teórico em atuação. (MAURO, 2011:118). Zbigniew Osinski divide a pesquisa de Grotowski em dois períodos grandes que também possuem subdivisões já que considera cada processo em uma constante evolução. Dentro do escopo da presente pesquisa, iremos destacar suas investigações da fase do **Teatro Pobre** voltados para a voz, que na divisão de Osinski vão de 1962 a 1969 por acreditar que esta é a fase que mais dialoga com as ideias de Artaud.

Teatro como apresentação

1. Teatro das 13 fileiras: 1957-1961
2. Teatro pobre: 1962-1969
3. Parateatro: 1970-1979
4. Teatro das fontes: 1976 -1982

Teatro como veículo

²⁶ Um exemplo da influência e ressurgimento das propostas de Artaud no trabalho de Grotowski está na busca prática do uso do termo “Crueldade” usado por Artaud reinventado como “rigor” ou “determinação irreversível” em Grotowski.

1. Drama objetivo: 1983-1985
2. Artes rituais: a partir de 1985

O Teatro Pobre de Grotowski consiste na relação mais íntima e próxima entre o espectador e o ator, defendendo que a criação cênica estaria na exploração da psicofisiologia do ator (como eixo da criação teatral) e não na interação com objetos, apetrechos e equipamentos. Para atingir seus objetivos, o teatrólogo pesquisou exercícios e estratégias com o intuito de “liberar os impulsos orgânicos do *corpo-voz* quebrando com os padrões de automatismos” (MAURO, 2011:16); um **trabalho sobre si mesmo** (uma ligação direta com Artaud). O treino tinha objetivo de fazer o ator alcançar um estado de sensibilidade e prontidão com o outro, desenvolvendo um estado de presença e atenção que possibilita o acesso rápido a suas memórias, associações, aspirações e desejos, um contato direto consigo mesmo, com o presente e com o “outro”.

Durante toda sua pesquisa, a voz permaneceu como contínua fonte de inspiração. Sua procura o fez perceber na voz a capacidade de mobilizar o organismo humano, como propulsor do movimento orgânico do corpo, podendo despertá-lo de seu automatismo. Suas primeiras pesquisas estavam voltadas ao aspecto técnico de projeção e entendimento do texto, assim como a saúde vocal em aspectos fisiológicos. Porém essa pesquisa aprofundada seguia perspectiva da mecânica vocal enquanto Grotowski estava interessado na **organicidade**. Em seus próximos experimentos trabalhou-se com movimentos em função da liberação e desbloqueio dos impulsos vivos do corpo, e por consequência da voz.

A manipulação da voz, a auto-observação e a negação das características naturais da voz representam, para o diretor, uma violência ao processo orgânico. A base de uma investigação sobre as possibilidades vocais deve sempre partir daquilo que é natural [...] A partir dessa base é possível encontrar outras vozes, em outros registros, vozes masculinas e femininas, vozes animais e sonoridades distantes da tessitura do ator. (GONÇALVES, 2011:83)

Suas pesquisas encaminharam-se para o processo de aquisição da organicidade por um caminho sem personagens ou representação. Portanto, em seu Teatro Laboratório, o ator busca referências em suas próprias memórias, partindo de uma associação pessoal com sua voz, gesto e expressão. Não obstante, a atuação foi desvinculada do contexto dramático do texto. Em muitos momentos Grotowski menciona e encoraja a não racionalização da ação, não pensar, mas sim agir. Pois “o

pensamento bloqueia os impulsos orgânicos do corpo-vida. A atitude é projetar-se, estar em contato. (MAURO, 2011:169)

3 Desdobramentos

O capítulo iniciará com uma breve contextualização da formação atual do ator em relação a voz, fazendo menção as pesquisas acadêmicas ligadas ao treinamento vocal do ator. Logo após, discorreremos sobre a ocorrência da voz em composições de *Teatro Instrumental* para percussão, citando exemplos do repertório a fim de estabelecer paralelos entre os aspectos teóricos do teatro e os eventos sonoros recorrentes nestas composições. Por fim, mostraremos algumas das estratégias vocais dentro das referências de teatro propostas por Antonin Artaud no preparo de obras do repertório de *Teatro Instrumental* para percussão que utilizam declamação texto.

A musicologia explica, com palavras, um fenômeno que não é verbal; explica a história, sem investigar a memória e a ausência da memória. Esquece-se do plano perceptivo da arte. Esquece-se que a materialização da música no espaço e no tempo reais dá-se através do **corpo-em-vida** do performer para outros corpos-em-vida. E é, através da percepção deste seu corpo-em-vida, atado à memória, à experiência e à vivência, que a performance musical desse corpo vibrante para outros corpos vibrantes, desde o corpo do instrumento musical ao corpo das pessoas que o assistem, faculta a apreensão, a incorporação das variações entre as múltiplas funções assumidas historicamente pela música, re-posicionadas sobre o palco. Variações entre o sagrado e o profano, entre a memória pessoal e particular, não linear e a histórica. Variações que se entretecem através de macro e micro-percepções. (BITTAR, 2012:114 e115)

3.1 A Voz no Teatro – O Treino, O Uso

Por mais que o teatro tradicional tenha priorizado a declamação e a narrativa como ponto central da apresentação teatral, o trabalho com a voz sob um aspecto técnico e expressivo foi secundário, priorizando as habilidades interpretativas do ator e seu corpo. Mesmo com as novas propostas do século XX, quando a voz foi vista sobre uma nova perspectiva e sendo objeto de experimentação, isto ocorreu de forma mais específica dentro de cada linha ou diretor. Em geral, buscavam quebrar com os conceitos de separação entre plateia (realidade) e palco (teatro).

Traço um paralelo ocorrido no teatro contemporâneo, em especial o *pós-dramático*, por este haver deslocado o seu eixo primeiramente apoiado no duplo texto-representação, para o eixo ator-espectador, desviando o peso outrora jogado sobre o texto dramático. **O teatro entre os séculos XX e XXI resultou num movimento de busca de igualdade de forças entre o texto e o processo de leitura deste que, já em si, é considerado ato performático, e o operador desta ação, o agente desse processo, o**

performador materializado, encarnado e desautomatizado. (BITTAR, 2012:157)

No entanto, apesar de atualmente a voz fazer parte do treinamento do ator, ela está atrelada a seus aspectos técnicos e fisiológicos, ao funcionamento do aparelho vocal e todos os envolvidos (sistema respiratório, auditivo e funções neurológicas) de forma mecânica. Ele está fundamentado – entre outras linhas – na literatura da medicina e fisiologia, como suporte científico ao treino artístico com a voz (MAURO, 2011:19). Essa linha de ensino visa um melhor desempenho do ator afim de ampliar suas capacidades e qualidades sonoras e expressivas, o que de certa forma assemelha-se à formação do músico atual, onde o entendimento do corpo dentro da interpretação está voltado à melhor execução da produção sonora. Não obstante, as pesquisas atuais referentes a formação e treino do ator buscam quebrar este ciclo de mecanização, voltando-se à literatura e preceitos dos grandes diretores do teatro, bem como examinando as metodologias de ensino vocal ainda em voga nas instituições de teatro.

Helena Mauro (2011), ressalta em sua tese *A Conexão Orgânica Corpo-Voz em Processo de Atuação, com Base em Delsarte, Dalcroze, Artaud e Grotowski*, que na tradição na literatura pedagógica difundida no Brasil há uma linha voltada ao trato da voz cantada partindo do ensino de música tradicional e aspectos da saúde vocal e outra linha focada na voz falada com intuito de trabalhar sob o “desenvolvimento fonarticulatório e a psicodinâmica vocal” (MAURO, 2011:20). A autora declara perceber em suas experiências com os atores com quem teve a oportunidade de trabalhar, uma dissociação entre as duas linhas, uma compreensão teórica, racional e técnica não transferidos a uma prática consolidada ou bem resolvida quanto a suas transições, uma fragmentação dos sentidos e a experiências (MAURO, 2011:20)

Mauro faz uma observação na conclusão de sua tese similar as observações de Valeria Bittar sobre a formação e treino do ator:

O panorama na tradição do estudo da voz no teatro possibilitou detectar também as deficiências de um ensino fragmentado, que priorizava o estudo técnico do texto em detrimento de uma educação em que o processo de ensino-aprendizagem estivesse focado no próprio atuante, como sujeito do processo. Nesse sentido, ficou clara a presença da voz, mas a ausência do corpo, da unidade integrada do atuante, determinando, assim, a fragmentação do *corpo-voz*. (MAURO, 2011:173)

A atriz e pesquisadora Letícia Moura observa essa fragmentação na forma como o ator é instruído a abordar as canções em obras com canto. Em sua dissertação,

Moura relata a separação nos ensaios em: aprendizado e orientação de canções e ensaios de cena. O ensaio musical consiste de orientações técnico-musicais, sendo instruído a focar no canto, diminuindo o número de movimentos corporais, em encontros específicos para tal e sem contextualização com a cena. A autora percebia a mudança de postura e dificuldade dos atores ao ter que transitar entre a voz falada e cantada: “o canto em cena como um saber em separado, como tendo que acessar uma técnica diferente da fala em cena, o que gerava um ruído no estado de presença cênica” (MOURA, 2013:1).

Mesmo com essas questões atuais sobre a formação do ator, as pesquisas acadêmicas dentro das Artes Cênicas demonstram uma preocupação em relação a este tema. Além disso, esta área de conhecimento já possui uma vasta bibliografia sobre o assunto – tanto pelos grandes diretores e suas utilizações de música e voz, quanto em pesquisas atuais que buscam referências nessa literatura já consolidada, propondo novos experimentos conceituais, pedagógicos e interdisciplinares.

Dentro das pesquisas atuais voltadas à voz do ator em associação com a área da música, acentuamos o trabalho do professor pesquisador Ernani Maletta (2005) que faz uso do ensino musical de forma indireta, usando terminologias menos técnicas (mais acessíveis) dos elementos relevantes na preparação das multifaces do ator. Também se sobressai a pesquisa de Jussara Fernandino que apresenta em sua dissertação (2008) uma coleta e análise sobre as estratégias musicais (ou pesquisas musicais) feitas por diretores teatrais na conceptualização de seu trabalho e na preparação de seus atores. Em sua tese (2013), Fernandino apresenta um relato sobre seu experimento em sala de aula com músicos e atores em treinamento, aplicando exercícios de expressividade e desenvoltura corporal e vocal.

Na área da música também existem pesquisas que buscam fundamentos teóricos e práticos na literatura do teatro. Como é caso da tese do percussionista João Catalão (2004), que faz uma releitura dos preceitos de Jerzy Grotowski e Eugênio Barba em busca de uma interpretação viva do músico. Ou em Daniel Serale e sua pesquisa sobre Teatro Instrumenta (SERALE, 2009, 2011, 2012).

O enfoque poético da voz supera o caráter utilitário da voz cotidiana, pela valorização de sua música como produtora de sentido. Desta proposta decorre que a voz, seja som, palavra, ruído ou silêncio, canto ou fala, se apresenta como dicção musical, pois que se compõe de pulsos e tons: de ritmo. A trama do tecido dos significantes, enredada pelo ritmo da voz poética do ator, captura o ouvinte e amplia as possibilidades de diálogos com o sentido e o significado da mensagem. (MARTINS, 2005:2)

3.2 *Teatro Instrumental: A Voz no Repertório para Percussão*

Compreende-se *voz*²⁷ nesta pesquisa como um meio de expressão sonora e de significado, mediante utilização do aparelho fonador, com capacidades e potencialidades na produção e imitação de timbres, ruídos.

Entendemos *canto lírico* nesta dissertação pelo gênero, técnica e estética musico-vocal relacionada a prática do artista da voz no canto erudito inserido no repertório tradicional de música de câmara, coro, ópera e solo até o início do século XX. Também entenderemos *voz fora do repertório tradicional* como toda indicação ou utilização da voz seja por meio da declamação, pela expressão da fala ou pela reprodução de ruídos, timbres, interjeições executadas por instrumentistas. Ou seja, músicos condicionados na comunicação por meio de um instrumento externo ao seu corpo e que, normalmente, não recebem em sua formação conhecimentos voltados a essas indicações musicais. Neste recorte, os eventos de voz em um contexto não tradicional presentes no *New Music Theatre* não serão examinados.

O uso de palavras inventadas, combinação de sílabas e ruídos como material de criação foi bastante explorado no campo da poesia. Podemos citar *Ursonate* (1922-1932) de Kurt Schwitters (1887-1948), como poesia sonora baseada na construção de sílabas que trazem à tona organizações rítmicas vinculadas a conotações de sentido mesmo que nunca se fale propriamente em nenhuma língua, explorando o timbre das sílabas, fazendo uso de sibilos, balbúcies e outras qualidades vocais. Ela de certa forma, permeia o conceito de glossolalia, aprofundado por Artaud em seus experimentos vocais e corporais. Não obstante, essa poesia recebe destaque neste trabalho por seu caráter musical e percussivo, possuindo interpretações de percussionistas. (figuras 10, 11, 12).

Pode-se perceber uma relação do princípio básico da *Ursonate* com diversas obras para percussão que apresentam intervenções vocais como complemento aos sons instrumentais, bem como em obras com narrador onde os instrumentos servem como música de fundo para a narração. Nestes casos, nota-se um foco na palavra por suas qualidades musicais em especial o ritmo e acento agógico (prosódia).

²⁷Segundo o Dicionário MICHAELIS (2004): *Voz*: **1.** O som que é produzido pelo ar, lançado dos pulmões na laringe do organismo animal, e modificado pelos órgãos vocais. **2.** O som com que se modulam as palavras ou o canto. **3.** A faculdade de emitir estes sons. **4.** A faculdade de falar. **5.** Linguagem. **6.** Grito, clamor, reclamo, queixa.

Zikete	bee bee
Rinnzekete	bee bee
Rakete	bee bee
Zikete	bee bee ennze
Rinnzekete	bee bee ennze
Rakete	bee bee ennze
Zikete	bee bee nnz krr
Rinnzekete	bee bee nnz krr
Rakete	bee bee nnz krr
Zikete	bee bee nnz krr müüüü
Rinnzekete	bee bee nnz krr müüüü
Rakete	bee bee nnz krr müüüü
Zikete	bee bee nnz krr müüüü, ziiuu
Rinnzekete	bee bee nnz krr müüüü, ziiuu
Rakete	bee bee nnz krr müüüü, ziiuu
Zikete	bee bee nnz krr müüüü, ziiuu ennze
Rinnzekete	bee bee nnz krr müüüü, ziiuu ennze
Rakete	bee bee nnz krr müüüü, ziiuu ennze

Figura 12 SCHWITTERS, K. *Ursonate*(1922-1932), página 5 desenvolvimento

Na música de Georges Aperghis esse elemento de jogo de palavras e acréscimo das mesmas é muito recorrente em suas obras. Aperghis faz algo parecido com a poesia de Schwitters em suas *Recitations* para cantor (figura 4) – lembrando que alguns desses recitativos podem ser feitos por outros instrumentistas ou artistas. É presente como característica recorrente no trabalho de Aperghis, a construção de significado por meio do acréscimo de palavras, sendo cada palavra executada de uma forma peculiar (um gesto sonoro peculiar), onde cada nova sílaba ou frase nova possui uma característica sonora a ser repetida toda vez que este elemento reaparecer na obra.

Esse método composicional também é encontrado em obras para percussão como é o caso de *Le Corps à Corps para percussionista e seu Zarb* (1978) onde o compositor trabalha com fonemas próximos aos timbres produzidos no tambor (Zarb) e apresenta o trabalho de construção de frases em conjunto com o ritmo que deverá ser executado no instrumento (figura 13). Frequentemente, as indicações vocais de Aperghis apresentam referências relacionadas a alturas musicais, pequenos contornos fixos – em alguns casos com indicações de notas específicas – para cada célula (sílabas ou eventos) contida na obra (figuras 14 e 15), e com poucas especificações de qualidade vocal. Compreendo esses contornos e gestos rítmicos como uma glossolalia trasposta/escrita.

A aparição de eventos vocais em obras para percussão parece algo natural considerando a capacidade do sistema fonador e vocal – por meio de combinação silábica, formantes e seu potencial sonoro na produção de ruído e timbres diferenciados – de reproduzir ou imitar sons percussivos. Inclusive, o uso de fonemas como método pedagógico de assimilação e memorização de frases rítmicas é uma prática comum na Índia no ensino dos *Talas*, algo que também podemos encontrar em obras eruditas, como é o caso das composições do percussionista John Bergamo (figura 16). Outro exemplo desta aplicação de fonemas como material musical pode ser encontrado nos 12 estudos vocais do fagotista Bill Douglas, *Vocal Rhythm Studies* (1997), mais conhecidos como *Rock Etudes* (figura 17).

The image contains three musical score excerpts, labeled Figure 13, Figure 14, and Figure 15, arranged vertically. Each excerpt features a voice line and a zarb line.

- Figure 13 (top):** Shows a voice line with lyrics: "toun to don do - i ta to n - toun don toun to don" and "toun ta to n - toun don ta to toun to". The zarb line has rhythmic markings. A bracket with the number '3' is placed above the first phrase.
- Figure 14 (middle):** Shows a voice line with lyrics: "ils é-taient dé-jà ré-par-tis tout le long de la course des deux cô-tés au corps à corps les seules ac-tions vi-sibles a-vaient lieu à la ligne dé-part ar-ti-vée". The zarb line has rhythmic markings. A bracket with the number '3' is placed above the first phrase.
- Figure 15 (bottom):** Shows a voice line with lyrics: "corps à corps corps à corps" and "(Action - le match)". The zarb line has rhythmic markings. Annotations include "(halétant)", "inspiré - expiré comme une course à pied", and "tournez la tête à droite, comme si vous étiez surpris par quelque chose." with arrows pointing to specific notes.

Figura 13 APERGHIS, G. *Le Corps à Corps* para percussionista e seu Zarb (1978) – página 1: exemplo de combinação de fonemas com intervenções do Zarb

Figura 14 APERGHIS, G. *Le Corps à Corps* para percussionista e seu Zarb (1978) – página 17: exemplo de Zarb atrelado a velocidade de declamação do texto

Figura 15 APERGHIS, G. *Le Corps à Corps* para percussionista e seu Zarb (1978) = Página 12: exemplo de voz com indicações de respiração



Figura 16 BERGAMO, J. – *Piru Bole* (1974), página 1

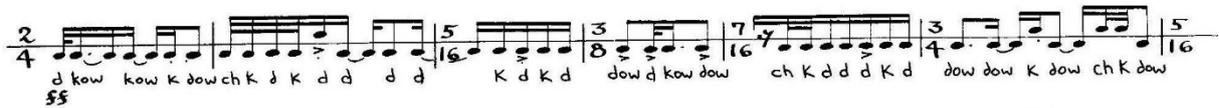


Figura 17 DOUGLAS, B. – *Rock Etude #7* do livro *Vocal Rhythm Studies*

Em um primeiro momento, essa inclusão da voz na música instrumental era mais uma citação do que uma afirmação. A voz aparecia em pequenas interjeições e exclamações, como fonemas soltos misturados com os timbres dos instrumentos de percussão (*Dressur*, 1977 de Kagel, “Há”, “Olé”); em pequenos trechos de texto, como ruído ou em pequenas frases inseridas em ritmos restritos dentro de um movimento em uma obra maior (*Living Room Music* 1940 de Cage). Sua presença foi ganhando corpo e espaço até o surgimento de poemas musicais com foco no ritmo e sonoridade,

E então vieram as obras cujo material principal são as declamações, as obras com textos musicados, onde a música é elemento complementar ou subordinado ao texto, servindo como acompanhamento musical (trilha) como é o caso de *To the Earth* (1985) de Frederick Rzewski. Nesta obra, o texto é organizado dentro de um enquadramento rítmico e entradas precisas, sem tantas liberdades quanto a velocidade da fala, duração e dinâmica, porém com muitas possibilidades interpretativas quanto articulação, altura, qualidade vocal (figura 18). Em *To the Earth*, tocam-se quatro vasos afinados de cerâmica enquanto o músico declama um poema grego em homenagem a terra e tudo que ela nos provê.



Figura 18 RZEWSKI, F. – *To the Earth* (1985), exemplos de utilização da voz com trechos da obra. Respectivamente, páginas, 1, 3 e 4

O mesmo tipo de adição da voz com ritmo restrito, porém sem grandes restrições sobre inflexão ou altura podem ser vistos nos exemplos das respectivas figuras 19 e 20 nas obras *Kerberos* (1990) de Sydney Hodkinson e *PattyCake* (2002) de Sean Griffin:

31 *sim.*
spoken hoarsely: VOI
(P) LH take stick
mf Pub.
 CHE EN - -TRA-TE!

Figura 19 HODKINSON, S. – *Kerberos* (1990) página 3 do livro *The Noble Snare Drum volume 3*

Speak text according to boxed rhythms; text should be clearly audible at all times; intone ("sing") enclosed text.
 Brushes throughout.

to be played fast and vigorously

Hands 1 & 2
 Spoken
f bake me a cake as fast

Figura 20 GRIFFIN, S. – *PattyCake for 2 people* (2002) página 1 *Bake me a cake*

Outro exemplo de obra com voz executada em ritmo restrito é *Homework II para percussionista cantor* (2008-2009) de François Sarhan para percussão corporal e voz, onde o percussionista constrói aos poucos, frases de um tutorial de como instalar uma torneira. Ao contrário da obra de Rzewski, em *Homework II*, tudo está indicado, os sons, os gestos e as falas. É uma música que apesar de ter os elementos não usuais, assim como na música de Maurício Kagel, o compositor não deixa espaço para tantas liberdades interpretativas. Em suas instruções em relação a emissão vocal, Sarhan indica que a voz deve ser executada como um rap que, segundo o próprio compositor, é rítmica e mescla a fala com o canto (*half sung parlando*). Na partitura, o compositor faz menção a inflexão da voz por meio de alturas que servem como referência e não como notas reais a serem executadas (figuras 21 e 22).

Figura 21 SARHAN, F. - *Homework II* para percussionista cantor (2008-2009) – página 6: exemplo de voz falada com indicações de inflexão e altura na execução da voz

Figura 22 SARHAN, F. – *Homework II* para percussionista cantor (2008-2009) página 10: exemplo de voz cantada

Observa-se este mesmo tipo de grafia controlada, com referências de alturas, nas obras dos compositores brasileiros Eduardo Álvares Guimaraes (1956-2009) em *Pratilheiros Catapimbásticos* para sete percussionistas (1994) e *À Dois* (1992) de Tim Rescala (1961-). Em ambos casos, ocorre uma busca por uma estética jocosa (engraçada, estereotipada). Em Guimaraes, sua notação procura reproduzir com exatidão o contorno melódico das pequenas frases como na pronúncia coloquial, como no contexto onde elas são inseridas: comerciantes anunciando suas mercadorias nos mercados públicos ou feiras. Em *À Dois*, Rescala o compositor simula uma discussão entre um casal para decidir quem terá o direito de assistir ao seu programa imperdível na televisão.

Contudo, é no trabalho de Vinko Globokar, Georges Aperghis e Stuart Saunders Smith que a dimensão da liberdade narrativa e vocal tomarão proporções mais sérias dentro do repertório para percussão.

Vinko Globokar (1934-) é um compositor franco-esloveno, trombonista e improvisador. Ele acredita que tudo pode ser transformado ou transposto para lógica musical, o que confirma sua exploração com o serialismo, uso de técnicas estendidas, indeterminância, aleatoriedade e, em algumas de suas composições, a improvisação. Sua obra reflete uma inovação na prática da performance, propondo reflexões e

críticas entre a mistura de elementos antagônicos ou com relações pensadas separadamente como voz/instrumento, música/teatro, problemas sociais/performance, corpo/música, entre outros.

Para Robert Green (2011), as peças de Globokar frequentemente exigem que o performer use seu instrumento ou corpo de formas não convencionais; onde o instrumentista contribui de forma colaborativa com o compositor na criação sonora. Desta forma, o intérprete participa do processo (ato) criativo da obra, como um agente ativo na execução/performance. Ele defende a busca do compositor para encaminhar, direcionar o performer em momentos de improvisação – por meio da notação – para que este torne-se responsável por uma parte da composição da obra, mas que, ao mesmo tempo, não se corra o risco de comprometer a estética. (GLOBOKAR, 1992) Em alguns casos, Globokar sugere a instrumentação por meio de qualidades ou ações, como em *Vendre le Vent* (1973) para um percussionista com um piano preparado, em que o percussionista “descobre” e pesquisa os sons que serão utilizados na peça a partir de três categorias de som: sons humanos, sons animais e sons mecânico, descritos por ações como: roncar, cuspir, miar, soprar,...

Esta linha onde a partitura é menos restrita, possibilitando apresentações passíveis de reinterpretações a cada leitura, estão em concordância com as ideias de texto como referência e não como dependência em Artaud, assim como indicações interpretativas mais abertas, sugerindo por meio de outras fontes, e a ideia de ruídos imitando ações. A obra *Corporel? para um percussionista e seu corpo* (1979) é um exemplo forte dessa releitura sobre o instrumento e a performance, estabelecendo o corpo do instrumentista como meio de comunicação e como fonte sonora, retirando-o de sua zona de conforto e propondo uma pesquisa sobre si mesmo. Na concepção da obra há a influência e inspiração em Jean Paul Sartre, no existencialismo, no primitivismo, na noção cartesiana de divisão entre corpo e mente, na insanidade, no individualismo e na audiência como um espelho. (AROCHO, 2013).

Nas palavras de Colin Holter, *?Corporel* tem como foco o fracasso da linguagem na sociedade. (HOLTER, 2010:1), O ponto mais crítico desta afirmação está na declaração feita pelo performer durante a execução da obra: “Recentemente eu li o seguinte comentário: ‘A história da humanidade é uma longa sucessão de sinônimos para a mesma palavra. É nosso dever refutar isso’”. Em relação ao uso da voz, a obra explora timbres produzidos pela boca – a maior parte destes sons são ruídos e pronúncia de consoantes sem adição de vogais – bem como outras formas

de ruído e uma pequena declamação de texto citada acima. Pode-se notar nos conceitos e indicações desta obra muitas similaridades com os preceitos dos dois teatrólogos, contudo, dentre as obras de Globokar para percussão, *Toucher* (1973) é o principal exemplo de palavras consideradas por suas qualidades tímbricas e musicais, o que Globokar chama de linguagem percussiva. (GLOBOKAR, 1992:77)

Se você quer que um performer reaja, parece ser necessário “enviar” um estímulo visual ou acústico para ele. O que nos interessa é a qualidade das reações provocadas por estímulos de diferentes fontes sonoras. (GLOBOKAR, 1974, p.1)

A meu ver, as propostas, intenções e indicações musicais presentes no trabalho de Stuart Saunders Smith (1948-) compositor, poeta e músico americano são as que mais ressoam com as ideias de Antonin Artaud. Smith busca uma arte total, não restritiva, que não desassocia uma arte da outra. Por sua abordagem considerada não convencional, ele confirma que ao assistir suas obras de *Teatro Instrumental*, o público é instigado a participar, escutando, apreciando e conectando os sons em estruturas. É perceptível seu interesse em especial ao ritmo e sonoridade das palavras, inventando palavras – facilmente relacionado à glossolalia de Artaud – e orientando o intérprete com qualidades de entonação e uma notação gráfica voltada a moldar sua consciência no ato da leitura. Ele acredita que uma ideia musical vem em sua própria notação, como um conceito único. Afirma que ele não inventa uma notação para então compor a partir dela, ou que tem uma ideia e então procura uma notação adequada. Para ele, a notação é a ideia musical.

A obra de Smith, conforme ele mesmo reconhece, apresenta um grande interesse poético e musical pelo ritmo e sonoridade das palavras. O autor de *Songs I-IX*, possui obras transdisciplinares, composições que ele intitula *trans-midia* onde vários tipos de mídia, como símbolos com luzes, poesia e ações constam na performance, como pode ser observado na figura 20. Estes sistemas podem ser lidos e interpretados tanto por atores, quanto dançarinos, músicos e mímicos. É um sistema de notação de tarefas, feito para serem inteligíveis para todas as artes ao mesmo tempo em que seja específico o suficiente para que se reconheçam as ações e que nenhum artista abdicasse de sua identidade artística enquanto participante de um projeto em conjunto. Tinha também como objetivo contribuir para uma nova perspectiva de teatro total.

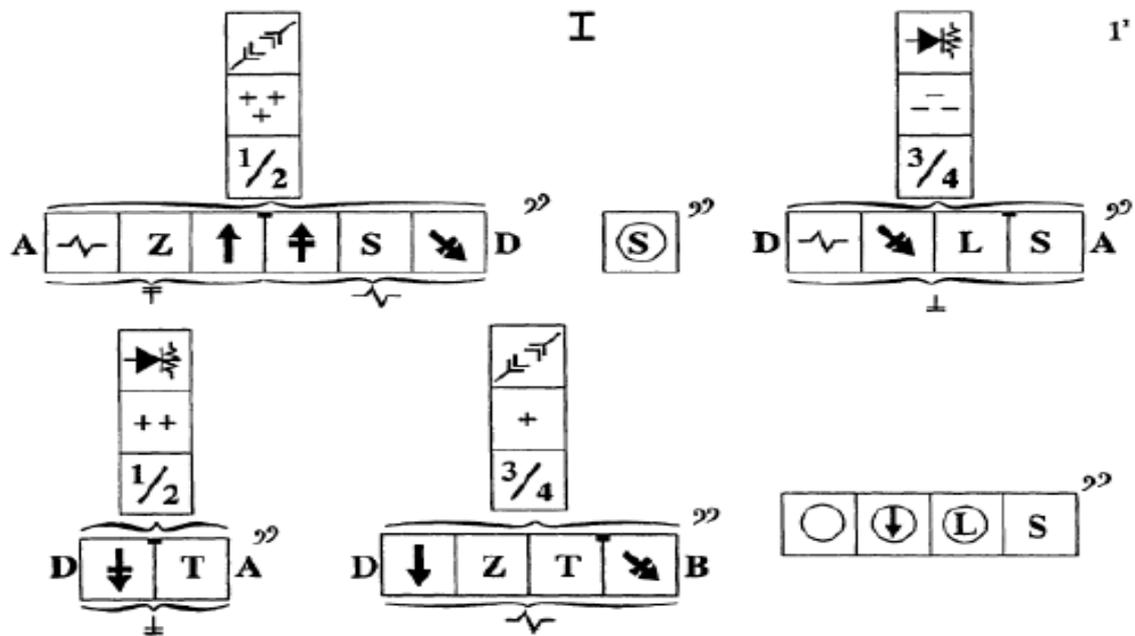


Figura 23 SMITH, S. *Transitions and Leaps* (1993) – exemplo de partitura trans-midia

Smith afirma encontrar inspiração para suas obras complexas e rítmicas em suas experiências de infância no Maine, em que teve muito contato e tempo com a natureza desfrutando de seus sons. Nesta mesma época o compositor se encanta pelas peculiaridades musicais da voz falada, sua complexidade rítmica, sua riqueza timbrística, as possibilidades de velocidade e duração em que podem ser expressas, o escutar a linguagem sem o seu significado. Seu interesse é tanto, que possui diversas obras para narrador e voz falada.

O compositor diferencia suas obras para voz em duas linhas de abordagem: uma a qual ele chama de *Speech Songs* (Canções faladas) onde se encaixam *Songs I-IX* (1980/82), *Tunnels* (1982), *By Language Embellished: I* (1983/84), entre outras, e outra onde as conexões entre as palavras são mais abstratas em relação à anterior, como é caso de *In Bingham* (1985) ou *Three Winter Carols*. (2011) mais voltadas para poesia tradicional (MULLER, 2014).

Dentro das *Speech Songs*, Smith usa o termo *mini-ópera* para as obras de Percussão Teatral como *...And Points North* (1990), *Tunnels* (1982) e *Songs I-IX*, onde o percussionista interpreta (declama, recita) um texto enquanto o instrumental serve tanto como o cenário (set, o lugar, à disposição) quanto como uma certa forma de trilha, acompanhamento musical do texto. As histórias e poemas tem uma profundidade de narrativa que ressoa em vários níveis e, de alguma forma, relatam

suas vivências e sua paixão por Maine. Para Smith, não há teatro sem texto e por tal razão, o foco de suas peças está no texto, sendo este de sua própria autoria ou não, porém com ênfase na fala cotidiana.

Em uma entrevista Jeremy Muller, Smith fala sobre *Songs I-IX e Tunnels*:

Na superfície há um traço de piada ou um trocadilho ruim que as tornam engraçadas, mas depois de ouvi-las muitas vezes você começa a enxergar que há mais no seu texto do que apenas uma linguagem não convencional. Você começa a encontrar sentido nelas. Eu gostaria de dizer “por sorte uma obra de arte não faz sentido (*nonsense*) e depois faz um novo sentido (*new-sense*), quando esta se torna senso comum (*common sense*) nós temos que nos afastar dela. Não precisamos mais dela”. Estou tentando fazer *nonsense* com um belo esplendor, para que as pessoas queiram revisitá-las e gradualmente aprendê-las. [...]. E então, uma vez aprendida, deve-se mover para outra música que leve novamente a esse tipo de jornada. (MULLER, 2014)

Em seu artigo sobre as obras para voz e narração de Stuart Saunders Smith, a atriz Wendy Salkind resalta diversas características das composições de Smith relacionadas ao texto que demonstram a proximidade de pensamento entre o compositor e o ator, atingindo algo muito próximo das intenções de Artaud em relação a voz e fala. Dentre essas características, destaca-se o interesse de Smith pelo processo de criação do intérprete e a ideia de que o público “aprenda a ver o músico como um **veículo** para o texto fazer uso da voz e do corpo e não, como um intérprete da composição” (SALKIND, 1987). Salkind chama o recurso de trocadilho e jogo de palavras de Smith de algo similar ao **Gibberish**.

Percebe-se que ao falar as frases como se elas fizessem sentido, o humor acontece. Em *Songs I-IX*, Smith usa essa mesma técnica e frequentemente atribui (adiciona RELIES) gestos visuais, (bater nas coxas e glúteos) para um efeito humorístico. Ele também incorpora sons não verbais nas obras como estalo de língua, rosnar, assobiar. Estes sons vocais exigem que a voz exerça a função sonora de um instrumento ao invés do som fonético. Em *My Language Embellished: I*, essa técnica como uma fonte de expressividade vocal, parece ser substituída por mudanças rápidas nas vozes de personagens. (SALKIND, 1987).

É válido destacar outra linha dentro da música que interliga diversos saberes com o fazer musical: pensando em uma aplicação da voz na formação do percussionista, Jean-Claude Tavernier convida o compositor Philippe Leroux e o percussionista compositor Jean-Pierre Drouet para publicar em 2000 uma série de quatro volumes de estudos progressivos que promovem a independência e coordenação dos membros do percussionista, fazendo uso da voz como um dos elementos a ser desenvolvido. Os estudos contêm partes cantadas, onomatopeias e palavras em contraponto com a parte musical. Nas instruções do método consta que

“as técnicas [apresentadas] não são não-musicais, mas sim a integração de diversos tipos de comportamento em um todo que deve manter-se totalmente musical” (DROUET p 4). Nas figuras 24 e 25 é possível observar exemplos da utilização vocal nos exercícios. Importante lembrar que esse tipo de material não é visto como conteúdo obrigatório ou comum dentro da formação do percussionista.

Gé Na Di Na Da Gé Na Di Na Da Gé Na Di Na

Figura 24 DROUET, J. 18 *Etudes Progressives – Claviers* (2000) Estudo 8 página 23

RA GE CA - GE PA - GE MA - GE

Figura 25 DROUET, J. 18 *Etudes Progressives – Claviers* (2000) Estudo 10 página 28

Dentro do *Teatro Instrumental*, Jean-Pierre Drouet, em conjunto com Gaston Silvestre e Willy Coquillat merecem destaque por sua contribuição artística com o trio *Le Circle*, um dos trios mais influentes, fomentadores de repertório e performance musical contemporânea francesa. Não só encomendaram e estrearam diversas peças para esse gênero, como trabalharam diretamente com os compositores – com destaque para Maurício Kagel e Georges Aperghis.

A voz, de fato, é mais que a palavra. Sua função vai além de transmitir a língua. Ela não transmite a língua; antes se diria que a língua transita por ela, voz cuja existência física se impõe a nós com a força de choque de um objeto material [...] A ação vocal implica uma libertação das imposições linguísticas, ela deixa emergirem marcas de um saber selvagem proveniente da própria faculdade da linguagem, na complexidade concreta e no calor de uma relação interpessoal (ZUMTHOR, 2001 P 7/160) (MARTINS, 2005:124)

3.3 Estratégias Vocais em Artaud e sua Aplicação no Repertório de *Teatro Instrumental*

No campo da voz, fatores físicos e psicofísicos devem ser considerados agentes de som e sentido que atuam em sinergia, situação em que a ação coletiva coordenada é potencializada pelas ações dos fatores [...]. Não se trata, portanto, de adição linear de partes independentes, mas de integração orgânica de partes interdependentes. Como a voz é um dos componentes da encenação teatral e seu desempenho é fortemente sensível aos fatores envolvidos no processo criativo, o treinamento vocal não deve perder de vista sua perspectiva poética. As poéticas da voz determinam e definem técnicas associadas, como conjuntos de práticas de aprendizagem, destinadas a superar desafios específicos que se colocam. (MARTINS, 2005:2)

Dentre as práticas corporais trabalhadas por Artaud encontravam-se experiências artísticas práticas vivenciadas em um treino intenso vinculando a voz e ao movimento, usando como base a respiração e estudando a natureza da voz, seus contornos, qualidades e sonoridades. Para ele, a respiração é o agente principal para que o corpo do ator alcance uma experiência viva, em relação à consciência de si mesmo e seu corpo, à emoção, vontade, desejos, os chamados “estados afetivos da matéria”.

Cassiano Quilici destaca em seu artigo essa reformulação do corpo do ator – pré-estabelecido em parâmetros reconhecíveis no corpo do instrumentista apresentados no capítulo anterior – proposta no que ele chama de “princípios inspiradores” de Artaud em *O Teatro e seu Duplo*.

As representações tranqüilizadoras de um corpo aparentemente estável, com limites bem definidos, são rechaçadas, dando lugar à apreensão de uma realidade incerta e movediça, da existência como turbilhão, devoração, entrelaço de forças. O corpo estratificado, codificado e formatado como “organismo”, disciplinado pelas normas sociais, é experimentado agora como um “cadinho de fogo e de carne”, em que o sofrimento é confrontado sem subterfúgios; ao mesmo tempo, são mobilizadas as forças e as possibilidades de recriação de si mesmo. (QUILICI, 2011:100)

Ele acreditava que por meio da concentração intensa sobre o ritmo do corpo ao respirar e pela variação desse ritmo, seria possível estimular o corpo, tornando-o mais flexível e suscetível a atingir determinadas emoções ou qualidades motoras e sonoras. A partir deste atletismo afetivo, a voz se moldaria, tornando-se plástica e expressiva.

O afeto é apreendido corporalmente na medida em que o ator desenvolve a percepção das pequenas mutações das sensações expressas, por exemplo, na respiração. Deste modo, a respiração é a **base** sobre a qual o ator deve construir sua movimentação. Ela precede, por assim dizer, a exteriorização da ação. Pesquisar a respiração significa investigar o nascimento dos impulsos e as transformações sutis dos estados interiores. (QUILICI, 2011:98)

Apesar de não ser minucioso ou descritivo em relação a esses experimentos com a respiração, ele estabelece uma relação de contraposição entre a qualidade e velocidade da respiração (interno) com a ação cênica (externo). De forma que “se a ação for contida, a respiração deverá ser “ampla” e “sobrecarregada de reflexos”. À ação arrebatadora e expansiva deve corresponder uma respiração em “lâminas curtas”. (QUILICI, 2011:99). Sua pesquisa com esse elemento influenciou sua produção na última década de sua vida.

A respiração é vista como a conexão entre corpo, voz e vida, sendo o ponto de coesão de diversos autores como chave do treino do ator. Em Artaud, a respiração é o meio pelo qual a atuação integra o afetivo e o físico, gerando “estados orgânicos e intensidades qualitativas” (ARANTES, 1988: 52), e é o centro que deverá ser estimulado para se atingir um estado de corpo vivo tendo os órgãos e vísceras como centros energéticos.

Para atingir esse estado de concentração e prontidão, Artaud propõem no ensaio *O Atletismo Afetivo* (ARTAUD, 2006:151) uma pesquisa com a respiração baseado nos princípios da Cabala.²⁸ Ele também combina os tipos de respiração e afirma que existem pontos no corpo que servem como guias e gatilhos na obtenção de determinadas qualidades de respiração e vocal, afirmando que “A respiração acompanha o sentimento e pode-se penetrar no sentimento pela respiração, sob a condição de saber discriminar, entre as respirações, aquela que convém a esse sentimento” (ARTAUD, 2006:156).

O importante é tomar consciência dessas localizações do pensamento afetivo. Um meio de reconhecimento é o **esforço**; e os mesmos pontos sobre os quais incide o esforço físico são aqueles sobre os quais incide a emanção do pensamento afetivo. Os mesmos que servem de trampolim para a emanção de um sentimento. (ARTAUD, 2006:157)

Não há dúvida de que, se a respiração acompanha o **esforço**, a produção mecânica da respiração provocará o nascimento, no organismo que trabalha, de uma qualidade correspondente de esforço.

O esforço terá a cor e o ritmo da respiração artificialmente produzida. O esforço por simpatia acompanha a respiração e, conforme a qualidade do esforço a ser produzido, uma emissão preparatória de respiração tornará fácil e espontâneo esse esforço. Insisto na palavra espontâneo, pois a respiração

²⁸ Cabala, segundo o Dicionário Michalis: Tratado filosófico-religioso judaico que tem suas origens na Idade Média, nos séculos XII e XIII, marcado por elementos de natureza mística e esotérica. A Cabala estuda textos antigos em busca da compreensão do mundo espiritual. Aqueles considerados elevados ou que atingiram níveis espirituais altos estudam a coleção de comentários sobre o Torah, chamado Zohar.

reacende a vida, atíça-a em sua substância. (ARTAUD, 2006:155) (gripo da autora)

Na Cabala existem três tipos de respiração: o masculino, que representa uma respiração vigorosa, enérgica; o feminino ligado a uma respiração pesarosa, letárgica, tristeza; e o neutro que corresponde a estados de suspensão. Artaud percebe que toda respiração tem três tempos e combina essas características do masculino, feminino e neutro nas três etapas. Também é considerado um tipo de respiração ligado as práticas de yoga e meditação onde se respira sutil, de forma praticamente imperceptível ajudando a alcançar estados profundos de concentração. O estudo de Artaud sobre o Zohar influenciou imensamente seus últimos anos de vida em especial sua relação com a palavra:

[...] Passagens de argumentação, claras apesar de febris, alternam-se com passagens nas quais **as palavras são tratadas primariamente como matéria (som): elas possuem um valor mágico.** [...] O compromisso de Artaud com o valor mágico das palavras explica sua recusa à metáfora como o modo principal de transmissão de significados em seus últimos poemas. Ele insiste em **que a linguagem expresse diretamente o ser humano físico.** A pessoa do poeta aparece decomposta, num estado que ultrapassa a nudez (1986: 50). (SONTAG APUD ALMEIDA, 2015:40)

Novamente, uma menção à pesquisa de Grotowski faz-se necessária. Para o diretor polonês, a composição e execução da fala só revelará seu teor artístico se o som for enfatizado como elemento organizador, como parte estrutural²⁹. O seu ator compreendia a linguagem musical e Grotowski fazia uso da terminologia técnica musical em suas orientações. Ele acreditava que “não basta somente dizer a palavra (mesmo com intenção) para que possa tornar-se artística, **ela deve se confirmar na totalidade da partitura: sonoro e rítmica** (GROTOWSKI, 2007, apud MAURO, 2011:130). Nos experimentos vocais, o ator deveria buscar o entendimento e domínio da pausa, da pronúncia e do ritmo contidos na prosa e poesia das frases, buscando sua especificidade.

Segundo ele, ao falar uma frase, os aspectos mentais e emocionais se fundem e se sustentam pelo fluxo da sonoridade vocal: “é uma unidade integral, emocional e lógica, que pode ser mantida por uma única onda expiratória e melódica” (idem, p. 143). (MAURO, 2011:139)

Grotowski, assim como Artaud, entendia o som como elemento estrutural na forma, e passou a testá-lo como parte da composição cênico–musical dentro do espaço das ações realizadas em cena. As vozes dos atores eram os construtores das

²⁹ Em determinado momento de sua pesquisa ele percebe uma relação entre a voz e estímulos iniciados pela ação corporal ou associações imagéticas

“paisagens sonoras” no espaço, explorando ritmo, tempo, intensidade, textura e alturas para criar ambientes dentro da cena. Para tal façanha, os atores precisavam estar disponíveis corporal e vocalmente, mantendo-se sensíveis ao estímulo. Ele defendeu uma relação intrínseca e íntima com o aparelho vocal do ator, observando que é preciso evitar a racionalização e que a análise constante do instrumento vocal é prejudicial por promover a autocrítica e, portanto, interferir ou bloquear a liberdade vocal. (MAURO, 2011:149)

Em sua pesquisa com a voz, Grotowski propôs uma série de exercícios a fim de instrumentalizar virtuosamente o corpo e a voz do ator. Sua intenção era que as habilidades técnicas sustentassem as propostas estéticas das encenações. Ele também tinha como objetivo estimular a criatividade por meio da prática física e mental. Porém, o próprio teatrólogo irá criticar essa fase de investigação posteriormente, averiguando que o ator desviaria sua atenção para buscar um aperfeiçoamento e fixação de uma estrutura.

Dentro destes treinos e explorações com respiração, atingindo o cansaço físico e mental, os atores trabalham no limite e em constante criação e adaptação. De fato, é um laboratório, um espaço a ser preenchido pela magnitude do ser corpo-voz. Nesta experimentação o atuante se encontra com o julgamento e a racionalização que são desviados pelas orientações de um olhar de fora ou pelo atingir um estado de concentração psicofísica extremamente expressiva e livre.

A expressão, portanto, brotará desse mergulho, não isento de angústia, numa “realidade murmurante”, apreendida num ato de coragem e de lucidez exacerbada. Trata-se da mesma atitude que será depois exigida do ator do “teatro da crueldade” visto como um “mártir que emite sinais em meio às chamas”. O sentido sacrificial do ato expressivo advém justamente da dissolução da idéia de “sujeito” que tal processo proporciona. O ator-poeta Artaudiano desfaz-se do núcleo da sua subjetividade, centrada na idéia de um “eu” ou de uma “consciência racional” divinizada, destacada do corpo, que comanda e julga. Ao mesmo tempo, não se trata de ceder, pura e simplesmente, ao fascínio do irracional, da loucura ou da destruição. **Se o sentido de “eu” é progressivamente afrouxado, se as capacidades de conceituar e julgar são momentaneamente suspensas, recupera-se com grande intensidade a capacidade de estar atento à experiência, penetrando-se em suas minúcias, expondo-se a sua energia e vitalidade. A alquimia só será completa com a presença dessa faculdade “intelectual” de sondagem, desse “olhar vidente” que “percorre vertiginosamente todas as fibras”.** Portanto, é incorreto identificarmos as proposições de Artaud com um irracionalismo vago e confuso (QUILICI, 2011:101)

Pode-se encontrar nos prescritos de Grotowski sobre dicção uma estratégia para exercitar a voz quando em peças com pequenos eventos vocais:

- Adaptar às características do papel que está sendo feito.

- Não restringir a um único tipo de dicção para não empobrecer os efeitos sonoros.
- Não pronunciar as letras com demasiada distinção para não tirar a vida da palavra.
- Subordinar a dicção ao estudo da personagem e as propostas de encenação. O ator poderá usá-la para “sublinhar, parodiar e exteriorizar os motivos interiores e as fases físicas da personagem que está interpretando”
- Observar os diferentes tipos de dicção na vida cotidiana.
- “Caracterizar, através da dicção, certas particularidades psicossomáticas (falta de dentes, coração fraco, neurastenia, etc.)”. (GROTOWSKI apud MAURO, 2011:138 E 139)

É neste contexto que apresento a estratégia da **glossolalia**. Dentro das práticas religiosas ela é encorajada como parte do clamor ou sermão do mediador religioso em determinada parte do rito, mas não necessariamente previamente estudada ou seguindo uma orientação técnica. Como proposta artística ela funcionaria para desmistificar e desvincular organizações pré-estabelecidas, desconstruindo os contornos arredondados da língua em que se declama um texto, potencializando também a criatividade e o improviso.

Para entender essa arte vocal, busquei referências em vídeos de artistas que fazem performances ou poesias sonoras usando qualidades vocais como material de improvisação, como é o caso de François Poyet, Paul Dutton, Jean-Michel Van Schouwburg, Stefano di Sessanio. – Durante a pesquisa de artistas sonoros, encontrei um experimento de John Cage e David Tudor intitulado *Klangexperimente*. Pude fazer diversas associações com as práticas observadas e os textos acadêmicos sobre glossolalia. Os artistas têm como foco um improviso vocal repleto de ruídos, manipulações de projeção, exploração com formantes e consoantes onde, em alguns casos se utiliza a declamação de um texto – como é caso de François Poyet – ou construção de palavras por meio da combinação de duas ou mais sonoridades silábicas (Paul Dutton).

As apreciações e os exercícios práticos foram fundamentais para entender mais sobre a versatilidade do aparelho vocal como fonte de expressão fora do canto lírico. Eles me libertaram de “pré-conceitos” e vícios vocais, abrindo meu repertório, inclusive para entender melhor os preceitos de Artaud sobre voz. A partir deste material realizei – concomitantemente com a pesquisa corporal – uma breve investigação com voz por imitação/espelho baseado em elementos destacados das performances vocais analisadas.

Uma característica desse tipo de performance com voz em relação à respiração é que em muitos casos esta é ruidosa e rápida— lembrando que não é possível manter o som sem o ar e que, em alguns casos, a respiração só ocorre quando o performer precisa realimentar, renovar a fonte do som. Em geral, o performer sustenta por muito tempo o ar, conseguindo fazer muitos sons com apenas uma respiração, fazendo uma respiração mais rítmica apenas quando ela é característica de um timbre específico como “Há”. Percebeu-se também o uso de inspiração pela garganta e uso das mãos para manipular a projeção, vibratos e oscilações em notas longas.

Em seu trabalho, Gil Almeida encontra inspiração nos textos de Artaud, em especial sobre os parâmetros da glossolalia e acaba trabalhando com o conceito de *Epifonia*:

Epifonia nasce do desejo de explorar a voz para a performance sem a palavra, baseando-se, sobretudo, no jogo do som e seus parâmetros. Se a palavra aparece, ela é inventada, imaginária, e não tem nenhum significado linguístico a priori. A criação do áudio serviu-se de improvisos temáticos como: línguas imaginárias, cantos em glossolalia, melopeias, gritos e gargalhadas, ruídos bucais e respirações. Estes improvisos foram práticas cotidianas investigadas no mês de junho de 2013, buscando a exploração de nuances do som da voz. Às vezes me debruçava sobre o que parecia uma língua mais consonantal, outras vezes vocálica, ou ainda sobre um motivo musical com ênfase no ritmo, às vezes na melodia, procurava ainda povoar a voz de ruídos, investia em timbres, sons miúdos, sons cheios e vigorosos... Depois permiti-me experimentar os improvisos livremente em estúdio e após um bom material gravado, disponível em arquivos digitais, investi sobre as possibilidades de uma organização dramática¹¹¹. (ALMEIDA 108)

Como parte de minhas estratégias e pesquisa vocal para preparação das obras – que descreverei no Capítulo 3 –, também fiz uma breve análise musical descritiva do registro radiofônico de Artaud recitando o texto de *Para Livrar-se do Julgamento de Deus?*. Essa análise serviu para entender sob parâmetros musicais como Artaud aplicava suas ideias em contexto performático. Importante ressaltar que minha interpretação será uma leitura inspirada e não uma reprodução fiel da prática/arte de Artaud.

Abaixo apresento um trecho desta análise descritiva. Uso da terminologia musical para descrever as dinâmicas. Porém, por ser a declamação de um texto, achei que seria fluido e pertinente não transcrever a interpretação de Artaud literalmente para notação musical. Afinal, não tive a intenção de que este material fosse lido apenas sob parâmetros musicais. Principalmente porque essa análise tem como

objectif servir comme guide interprétatif et non une transcription fidèle visant une reproduction littérale de cette interprétation.

Pour maintenir cette fluidité j'ai décidé d'ajouter au texte des symboles qui représenteraient plus informellement les aspects sonores. Ainsi, j'ai utilisé "X" pour représenter des pauses, des lettres majuscules pour indiquer des accents ou des variations soudaines de dynamique, des voyelles répétées pour représenter la durée; des consonnes en gras pour mettre en évidence les accents dans la production des mêmes et des commentaires sur l'altitude, le rythme et la qualité globale de l'événement entre parenthèses et en italique.

CAAr XX de plus en plÚs (*segundo plus levemente mais agudo*) XX les Américains (*levemente mais rápido*)X trOUvent (*retoma andamento*) X qu'ils manquent de brÁs X et d'enfants, (*mais piano*) c'est à dire (*rápido e agudo, MP*)X non pas (*voz normal ritmo regular MF*) d'ouvriers XX

mais de soldAAts, (*desalecerando F*) XX

et ils veulent à toute force (*descresc*) X et par tous les moyens possibles (*andamento moderado e regular e rápido até aí*) X fAlre (F) X et fabriquer (*um pouco mais lento e ênfase em todas sílabas, um pouco mais grave*) des soldats (*ênfase todas sílabas, e lento*) XXX

en vue (*daqui até o final a voz vai ficando mais grave e mais piano*) X de toutes les guErres planétaires X qui pourraient ultérieurement avoir lieu, XX

et qui seraient destinÉes à démontrer (*fala ritmada com ênfase nas sílabas de demonstrer*) X par les vertus (*rápido porém VER-TUR*) écrasAntes (*ênfase cada sil.*) X de la force (*aclereando*) X

la sUUrexcellEEnce (F) X des produits américains, XX

et des fruits(*cresc*) X)de la sueur X (*a partir daqui um desacel. até o final, com decres e ficando mais grave*) américaine sur tous les champsX de l'activité et du dynamisme possible X de la force.

Parce qu'il fAUt produlre, (*crec até faut e decres. mesmo mov. com acel e desacel.*)

il faut (*ritmado com enfase*) X par tous les moyEns (*mesmo ritmo*) X de l'activité possibles (*desacel*) X rEmplAcEr la natUre *partout* (*ênfase em cada sil levemente mais forte levemente mais lento*) XX où elle peut-être X remplacée, (*piano, grave e enfático*)

il faut X trOUver Xà l'inertie (*lento*) X humaine X un champ X majeur, (*amsi grave*)X il faut X que l'ouvrier ait X de quoi s'employer, (*última parte levemente mais rápido*) il faut X que des chAmps X d'activités nouvÉelles soient créés, (*desacel. F*)

où ce sera le rEEgne (*levemente mais agudo*) enfln (*Desacel. do início até aí*) XX de tous les faux - produits -fabriqués, (*desacel entre sílabas e palavras*) de tous les ignOObles ersAAtz synthétIques (F - *desacel.*) X où la belle nature vraie X n'a que faire, (*lento F*) et doit céder (*lento e enfático em cada sil*) X une fois pour toutes X (*igual*) et hOntEusemEnt (F)X la place X à tous les triOOmphAUx produits de remplacement (*praticamente sem pausa pra próxima frase*)

(Trecho retirado do texto recitado no programa de rádio a partir da segunda estrofe da primeira parte do texto)³⁰

Dentre os elementos explorados por Artaud, percebe-se uma interpretação mais lírica, uma arte do bem falar onde Artaud não chega a desvincular as palavras de seu sentido. Ele destaca sílabas, acentua palavras logo, exagerando o sentido do texto por meio de uma releitura (nova perspectiva) da declamação que é inovadora para época. De certa forma, ela soa mais musical, inesperada, fresca e colorida timbristicamente.

A voz de Artaud é rouca e ele possuía uma tessitura ampla. Ele brinca com acentos em determinadas sílabas, as vezes dando prioridade para a vogal ou então para o ataque característico das consoantes. Faz mudanças súbitas de dinâmica, picos de falsete, velocidade variada das frases, em alguns casos repetindo-as. Não chega em nenhum momento a fazer ruídos fora do texto.

Para cada sessão do texto há um novo clima, um novo tema (colorido)

A língua é uma utopia, pois as glossolalias transmitem algo de um saber que se sabe através dos sons da língua e não dos sentidos que esses sons possam veicular. O que se perfila é um jogo de forças em que a potência se mostra não por aquilo que se pode comunicar, mas por aquilo que se pode transmitir para além do sentido, que toca na voz como portadora dessa transmissão. (MALISKA, 2008:4)

Faço minhas as palavras de Gil Almeida ao relatar sua experiência de laboratório com glossolalias:

Quantas vezes na sala de ensaio, no espaço-tempo da experimentação, na entrega da investigação criativa, um limite se anuncia com uma espessura de preguiça, como uma falta de coragem, como um medo indescritível, ou mesmo, como uma impossibilidade declarada? E por que estas indagações aqui? Porque ao investir energia numa pesquisa sobre glossolalia a partir de Artaud, percebi o quanto uma noção de risco era bem mais que retórica para que eu pudesse tocar determinados limites do meu desejo: percebi que muitas vezes, se eu não procurasse gaguejar como um animal desconhecido, se eu não jogasse a técnica às favas para depois recobrá-la sobre a experiência, se eu não me submetesse aos riscos de um excesso de ridículo que parecia oco, despropositado e sem sentido algum, se eu não investisse numa desmedida, o animal não chegaria, a técnica estaria sempre aquém, a

³⁰ Pois cada vez mais os americanos sentam falta de braços e crianças, ou seja, não de operários/mas de soldados/ e eles querem a todo custo e por todos os meios possíveis fazer e produzir soldados/ com vista a todas as guerras planetárias que poderão travar-se a seguir/ e que pretendem demonstrar pela esmagadora virtude da força/a superioridade dos produtos americanos/ e dos frutos do suor americano em todos os campos de atividade e/da superioridade do possível dinamismo da força. Pois é necessário produzir,/é necessário, por todos os meios de atividade humana, substituir a natureza onde esta possa ser substituída,/ é necessário abrir mais espaço para a inércia humana,/ é necessário ocupar os operários/ é necessário criar novos campos de atividade/ onde finalmente será instaurado o reino de todos os falsos produtos manufaturados/ todos os ignóbeis sucedâneos sintéticos/ onde a maravilhosa natureza real não tem mais lugar/ devendo finalmente e vergonhosamente diante dos triunfantes produtos artificiais. Tradução de Eleonora Fink

experiência seria só uma palavra, eu não gaguejaria, e sobretudo, eu não teria paz. (ALMEIDA, 2015:104)

4 Inspirações

Neste capítulo a autora fará um relato sobre seu processo de aprendizado, estratégias encontradas durante o processo de estudo e elaboração interpretativa na montagem das obras *Songs I-IX para Ator-Percussionista* (1980/82) de Stuart Saunders Smith e *Toucher para Percussionista Narrador* (1973) de Vinko Globokar. As decisões de performance foram inspiradas na leitura das visões estéticas e dos pressupostos relacionadas a voz em Antonin Artaud. Apesar de não haver registros ligando diretamente estas obras, ou as ideais destes compositores com o trabalho dos teatrólogos, é possível observar nas instruções das partituras, nas indicações e notas de interpretação dos compositores – na própria notação –, referências que apontam para semelhanças e convergências entre todos os autores.

Tanto *Songs* quanto *Toucher* são obras representativas tanto no repertório percussivo quanto do pensamento dos respectivos compositores em relação à arte e à performance musical. Embora ambas obras estejam de alguma forma conectadas conceitualmente com os preceitos de Artaud postos em prática, elas seguem abordagens diferentes.

O texto de *Toucher* faz todo sentido e tem uma narrativa lógica, com diálogo entre personagens, seguindo uma sequência de eventos mais simples de acompanhar. Esta obra está mais próxima do que Artaud realmente fez com a voz, partindo da declamação de um texto de narrativa linear e explorando-o sonoramente – onde o artista exerce o papel de contador de história/narrador. *Songs*, por outro lado, está mais voltada à declamação de um texto com momentos cujo conteúdo textual segue uma linha mais *non-sense*. Ela possui mudanças súbitas de energia e qualidade de ações, permitindo mais movimentação do que em *Toucher* e, abrindo espaço para mais exploração da ideia de palavras fora do seu sentido semântico – possibilitando também mais liberdade de criação e variedade sonora. Em *Toucher*, o personagem do narrador é um mediador, jogando com uma constante durante a obra – além do personagem principal da história, Galileu –, enquanto em *Songs*, cada canção é um universo.

As duas obras trabalharão com declamação do texto de forma livre em relação à altura, ritmo, prosódia (agógica), timbre e com eventos percussivos atrelados ao texto. Ambas possuem interlúdios instrumentais. No entanto, Stuart Smith é mais minucioso quanto a característica da voz em relação a velocidade, articulação e, em

poucos casos, dinâmica. Globokar não coloca nenhum tipo de indicação desta natureza – com exceção apenas da dinâmica em que o texto será declamado –, o que torna a liberdade interpretativa de *Toucher* um tanto quanto estrita em comparação à *Songs*. Ela sugere (deixa implícito) um *lietmotiev* – relação personagem, qualidade/gesto –, assim como não há variação de instrumentação nos interlúdios, sendo mais difícil o movimento durante a execução da obra. O fato de praticamente todo texto ter intervenção instrumental faz com que diminua a exploração do instrumentista com o espaço fora da montagem.

Um aspecto relevante quanto à performance destas obras é que, estarei interpretando-as na língua original em que foram escritas para um público que tem como primeira língua o Português. Enfatizo que não é objetivo desta pesquisa a tradução poética destas obras. O foco está na mistura entre som e palavra, no jogo que os próprios compositores propõem entre a questão da compreensão do texto e a sonoridade das palavras. Esse quesito foi o ponto chave na busca de minha interpretação das obras – a **medida** entre o quanto do texto eu quero deixar claro (em relação a dicção, projeção e outros) partindo de parâmetros musicais. Contudo, foi considerada a tradução das obras para que o público conseguisse acompanhar na íntegra todas as falas. Porém, a tradução de uma obra implica em **trans-criação**.

No caso de *Toucher*, a tradução literal em si não seria um problema, porém, a disposição dos sons instrumentais na partitura é completamente subordinada às formantes e à sonoridade das sílabas das palavras em Francês. Portanto, a tradução para o Português ou teria de ser muito próxima dos contornos e inflexões da língua francesa, ou então, praticamente todos os sons teriam de ser reavaliados de acordo com a lógica/sonoridade das sílabas em Português. Sublinhamos o fato de que os trechos selecionados por Globokar foram traduzidos para francês de uma obra originalmente em alemão, o que mostra um interesse do compositor pela sonoridade da língua francesa. Em *Songs* a questão é mais complicada pois não só a obra – as intenções, as piadas, as combinações de sílabas e uso de palavras inexistentes no vocabulário – foi totalmente pensada no jogo com a sonoridade da língua Inglesa em um texto *non-sense*, como o compositor inventou palavras³¹.

Para fins de melhor compreensão do conteúdo do texto durante o processo de aprendizagem das obras, ambas foram traduzidas de forma literal pela

³¹ Exemplos serão apresentados no subcapítulo 3.1.

pesquisadora. Durante o processo de tradução de *Songs*, com a ajuda do percussionista americano Gregory Beyer, ficou claro que se perderia muito da natureza da obra ao tentar traduzir palavras combinadas, quase como se tentasse explicar uma piada e que para tal, o texto explicativo fosse maior que o conteúdo da piada em si.

Não obstante, a ideia de um estranhamento do público em relação a outras línguas, apesar de arriscado, tem o intuito de tirar esse parâmetro familiar da apreciação. Por um lado, o fato das pessoas não entenderem todas as palavras de outra língua me ajuda no meu propósito, já que não se poderá partir de princípios conhecidos ou pré-julgamentos. É importante frisar que minha decisão interpretativa sobre esta questão da linguagem/entendimento nestas obras é baseada na minha leitura de Artaud.

Quanto a uma estratégia geral na preparação das respectivas obras, o intérprete precisa fundamentar seus experimentos artísticos primeiramente conhecendo e decorando as falas, assim como pesquisando as referências das indicações dos compositores, e entendendo o contexto de cada fala. Fiz experimentações com a cena, o corpo e voz e, aos poucos, as decisões de interpretação foram repetidas à exaustão para criar naturalidade (organicidade). Utilizei o recurso de registrar meus estudos por meio de gravação de vídeos a fim de analisar e comparar ideias interpretativas.

Durante os processos e os registros percebeu-se o elemento da **timidez** corporal e vocal da intérprete. De fato, sair da zona de conforto e da rotina da prática musical requer um forte esforço consciente. Apesar do interesse pelas experimentações vocais e de movimentação pelo espaço, esta quebra de convenções de comportamento e a falta de experiência trouxeram obstáculos não previstos. Percebeu-se uma certa resistência ou hesitação no contato com estes novos elementos bem como com seus referentes exercícios. Porém, à medida que os experimentos se tornaram recorrentes nas práticas da intérprete, a sensação de estranhamento diminuiu.

As orientações de Fernando Rocha, partiram da perspectiva da liberdade da experimentação sem julgamento, próxima as práticas de improviso em ambas as artes. Buscou-se em cada elemento proposto algo que se relacionasse a visão do todo da obra, mantendo a ideia de que a sequência de ações deveria ter uma coerência interna e pessoal. Basicamente, uma primeira fase de experimento

corpo/voz sem julgamentos, seguido de um trabalho provindo do extrato dessa primeira fase de experimentação. Desta segunda fase, buscou-se a correlação entre os elementos/ações.

A seguir descrevo as características estruturais, as indicações dos compositores e meu processo criativo com essas obras.

4.1 Stuart Saunder Smith e *Songs I-IX*

A obra *Songs I-IX* para ator-percussionista (1980/82), de Stuart Saunders Smith (EUA) consiste em nove poemas/canções curtos com acompanhamento instrumental percussivo. Os timbres deste instrumental podem ser associados diretamente com as qualidades e características das ações vocais do respectivo poema, aparecendo como ênfase, reforço sonoro ou ilustrativo para determinado som vocal ou então como interlúdio entre as canções. Ela está inserida na classificação de mini-ópera dentro das obras de Smith e é considerada uma música de percussão múltipla.

Na figura 26 abaixo pode-se ver a sugestão de montagem feita pelo compositor encontrada na capa da partitura.

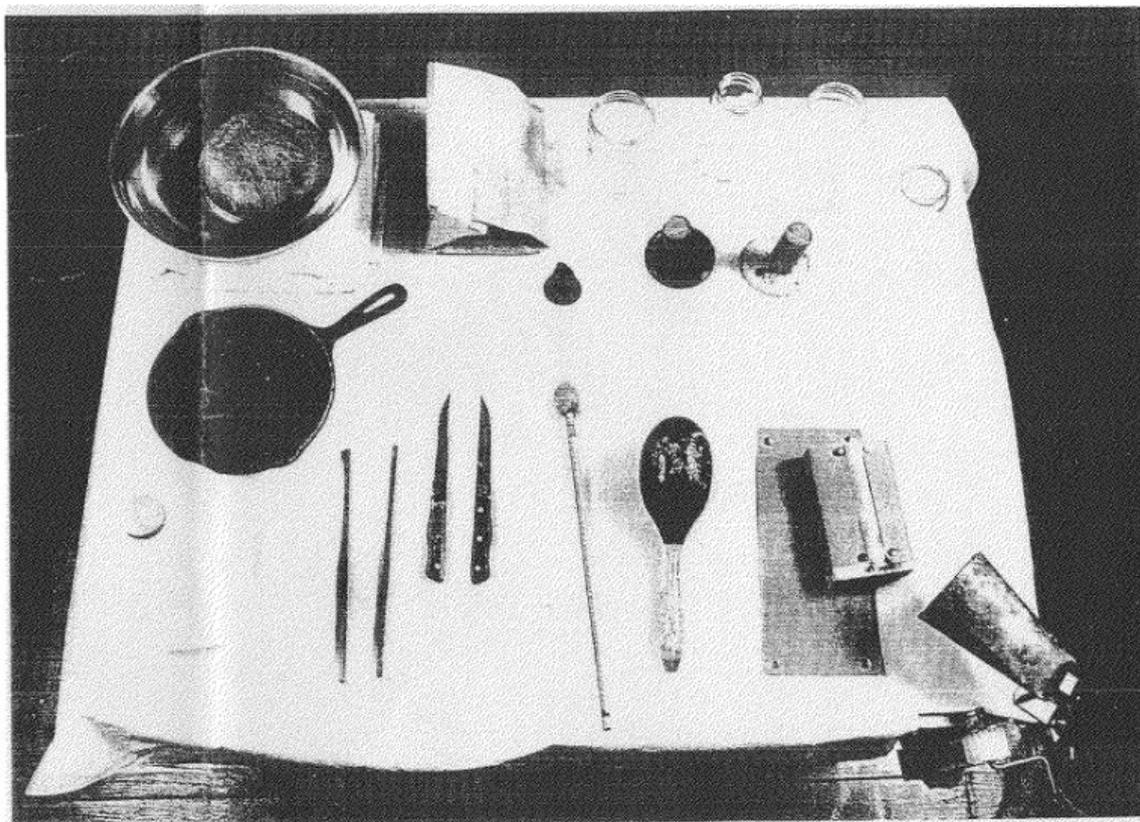


photo by Bob Antaramian

Figura 26 SMITH, S. Capa *Songs I-IX* for Actor´Percusssionista: Sugestão de montagem

O compositor afirma ter deixado a inspiração vir de fontes aleatórias e não de uma ideia ou som pré-concebido, encontrando esta inspiração ao retirar palavras avulsas de textos ou poemas e buscando sua definição no dicionário. Ele repete esse processo de criação como centelha inicial das canções, onde uma palavra pode servir como fonte primária (base) para todo o texto do poema. No entanto, é possível identificar a presença desse procedimento nas canções I-III e VII-IX, enquanto as canções IV-VI passam por outro viés onde Smith compõe a partir de suas memórias, imagens mentais ou outros sons.



Figura 27 SMITH, S. Song I. Segundo sistema: exemplo de sons subordinados ao texto

Karlyn Mason faz a mesma observação destacando que nas canções I-III e VII – IX, as palavras são interligadas com traços mais rítmicos, alinhadas com sons percussivos específicos enquanto nas canções IV-VI o texto é mais despreendido de sons ou tempo (andamento ou ritmo) específicos, com interações percussivas mais abertas ao improvisado. Ela destaca o contraste entre as instruções, o conteúdo instrumental e o texto. Como por exemplo, a indicação da canção I: “Curto, monótono, muito nervoso” referente a execução do texto “Gathered together, calm, self possessed, composed” e a mescla entre sons de curta duração – estalo de dedos, palmas” – com os de longa duração: lixa, cowbell. (MASON, 2014:23).

O compositor trabalha com a justaposição de palavras e sílabas, inventando e combinando-as por seu interesse sonoro, suas qualidades poéticas e musicais – como visto nas figuras 27 e 28 –, utilizando onomatopeias como recurso rítmico, tímbrico e como forma de humor. No decorrer da obra, o texto vai ficando mais abstrato. Smith começa com um texto relativamente lógico, com sentido, (ilustrativo, narrativo) e, ao longo da peça, este vai ficando mais rarefeito, como recortes de eventos, uma colagem, inventando palavras ou adicionando prefixos ou sufixos a palavras existentes. Destaco a repetição da frase *Gathered together* como um motivo musical apresentado na primeira canção e revisto na Canção V, com uma indicação de execução semelhante à primeira canção.

A seleção de instrumentos feita pelo compositor priorizou sons e objetos do cotidiano, podendo, de certa forma, não ser associados a instrumentos. Mason também destaca que Smith faz uso das características sonoras destes instrumentos

para realçar determinadas sílabas ou ajudar a ilustrar determinados cenários propostos no texto. Na Canção II o músico começa com um som longo de água dentro de uma garrafa plástica, seguida da primeira fala: *A Little Stream* (Um pequeno córrego, ou riacho). Pode-se observar um sentido de descrição narrativa sendo o instrumento o acompanhamento musical. O mesmo acontece na sequência dessa canção com a intermitência da lixa, onde em determinado momento o compositor usa a palavra *Fricative* (Fricativo) enquanto se toca a lixa. Outro exemplo disso é encontrado na Canção V durante a declamação o músico deve improvisar com a maraca vermelha e uma baqueta amarela (cores especificamente pedidas pelo compositor). No texto há uma menção dessas cores “*All red and yellow bob*” ou na Canção VIII a relação “*Wrack*” e “*Grrr*” com o som na matraca observados na figura 28.

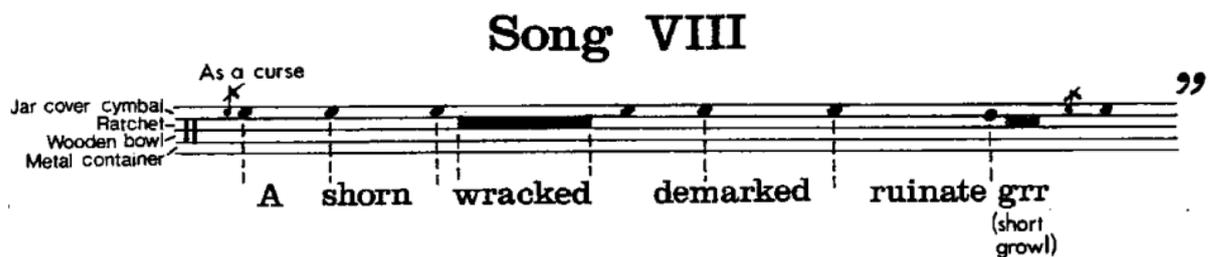


Figura 28 SMITH, S. *Song I-IX for Actor/Percussionista: Sugestão de montagem*

Smith não fornece indicações diretas quanto à movimentação na cena. Os gestos e movimentos fazem parte do fazer musical como: bater nas coxas, estalos de dedos, bater pés no chão. Os únicos gestos que efetivamente tem preocupação visual é encontrado na Canção IV onde o compositor indica para tocar sem fazer som nos mamilos e nas nádegas apenas pelo aspecto visual, ou na Canção V onde ele instrui para imitar gestos feitos pelos padres durante os sermões.

Na bula, Smith acentua que o percussionista atua colocando sua interpretação e narração dos textos em primeiro lugar, sendo a música uma extensão da poesia do texto e não o contrário. O compositor instrui que primeiramente, o percussionista deve inventar e elaborar uma interpretação do texto a partir das indicações da partitura sobre a “narração/atuação” (SMITH, 1980/82). Para cada movimento há instruções de execução extra-musicais, algumas de caráter dramático. Podemos citar a indicação para a canção VIII: “Execute como um xingamento. Você está descrevendo alguém verdadeiramente nojento”. Além da bula, Smith coloca instruções extras ao lado de praticamente todas as canções e em alguns casos elas se complementam, em outros,

são indicações bem diferentes. A canção V tem essa característica: na bula ele fala para ser declamado como um *beat-poem* enquanto na partitura ele põe indicações de um padre.

Nota-se que a obra não é exclusiva nem para um percussionista ou ator. Ela abre espaço para que cada intérprete, independentemente de sua área (ou habilidade, ou profissão), seja desafiado de uma forma diferente e isso repercutirá no resultado final da performance. O fato da obra enfatizar tanto sons percussivos quanto vocais, cria uma gama de possibilidade por onde se pode partir uma interpretação original e peculiar.

A atriz Wendy Salkind comenta que em seu processo de preparação vocal das obras de Smith:

A música da obra existe nos ritmos internos e timbres das palavras. Porém, nos ensaios, eu descobri que ela está também na variedade de usos e estruturas da linguagem que direcionam o performer e, por consequência, a música. Ambas composições [*By Language Embellished: I* e *Songs I-IX*] demandam que o performer busque, constantemente mudando de estratégias afim de compreender e comunicar o texto. (SALKIND, 1987:9).(Tradução da autora)

Ao descrever suas estratégias interpretativas para *By Language Embellished: I*, Salkind aponta que para cada mudança vocal havia uma transformação da expressão facial como extensão da nova qualidade sonora da voz, entendendo que o acompanhamento percussivo intensificava a caracterização do personagem. Ela optou por uma interpretação mais neutra, sem imposições textuais, visando que o texto falasse por si só e que ela fosse a simples mediadora: “Quando eu fui neutra, a língua me definiu e embelezou” (SALKIND, 1987). Percebe-se que sua versão buscou a anulação de trejeitos ou estereótipos ligados a semântica das palavras. Sua solução de neutralidade, ou seja, desconstrução dos elementos sonoros pré-concebidos de performance (como inflexão verbal ou expressões faciais demasiadas e ligadas ao sentido significado semântico das palavras), pode ser entendida como uma tentativa de enaltecer a sonoridade das palavras e não seu significado. Podemos entender sua abordagem como uma maneira de evitar que o público seja conduzido a determinada compreensão do texto.

Quanto ao meu processo de preparação e escolhas de performance, iniciei testando com as marcações pré-estabelecidas na primeira vez em que toquei *Songs I-IX*. Analisei gestos, controle de energia, projeção e particularidades na voz, bem como a qualidade das ações de uma gravação feita em 2013. Durante os novos

treinos, fiz uso do registro áudio visual para obter uma visão de fora e conseguir analisar mais meticulosamente os quesitos citados acima.

Pelo fato de *Songs I-IX* já fazer parte do meu repertório de concerto, encontrei dificuldades em abordar a obra com frescor, bem como perder os vícios de execução adquiridos durante os treinos anteriores. As gravações também colocaram em evidência que minha voz permanecia monocórdia durante todas os movimentos, sem variedade ou oscilações de dinâmica, altura ou articulação. Em termos gerais, era uma interpretação comportada, monótona, que por um lado não seguia rigorosamente as indicações do compositor, sem grandes experimentações com movimentação, corpo ou voz.

Um dos aspectos mais difíceis da peça era a falta de parâmetros ou repertório corporal-vocal dentro da minha formação para realizar as ações indicadas na partitura. Constatei um regresso ao nível iniciante nas artes performativas: um corpo destreinado, tímido e em um espaço vazio. Os elementos cênicos da obra fazem com que o instrumentista saia de sua zona de conforto, porém é natural que ele tenda a regressar ao *modus operandi* músico de concerto.

Após um longo período de apego e insegurança, resolvi abordar a peça como um estudo de aprendizado de uma nova técnica musical: introduzi como rotina de aquecimento da peça exercícios corporais usando músicas bem rítmicas de fundo onde improvisava ações a partir de um motivo musical, um objetivo ou tema de improviso. Logo após, acrescentei na palheta de repertório de exercícios a experimentação com os objetos/instrumentos da obra. Pratiquei possibilidades de ações como andar, pular, além de interações com a cadeira, com a mesa, “pratos”, garrafa com água, maraca e baqueta, lixa, panela, entre os demais objetos da peça.

Também fez parte deste primeiro momento, uma pesquisa e análise curta de vídeos com sermões de padres para a canção V seguidos de exercícios e experimentações com os elementos destacados das oratórias dos referentes padres. Fiz pequenos *sketches* de improvisação partindo de um ou dois elementos dos padres tais como gestos, padrões de inflexão de voz, imitação de sotaque. Durante esta pesquisa também tive a oportunidade de ver o uso de glossolalias dentro de um contexto religioso.

O ponto de partida para estas experimentações veio de jogos corporais e exercícios aeróbicos: pular na cadeira subir, pular de diversas maneiras no chão, trabalho com diferentes velocidades de caminhar, entre outros. Essas

Optei em fazer uma conexão entre o final da Canção III, uma ação na última frase da canção: *and Jumped* com o primeiro evento da Canção IV. Após a penúltima frase da Canção II, eu levanto, dou um passo para direita e salto para lateral direita da cadeira, parando de pé e com certa distância da mesma. Vou novamente em direção à cadeira, desta vez subindo por trás, de pé e então começo a Canção IV com a linha #1: *Gleaning Minatur* – que deve ser executada como que anunciando a chegada em uma estação de trem chamada *Gleaning Minatur*,

Nesta mesma canção, executo a linha #3 “Brick Baskett” como um trava-língua que elucido em sincronia com um “jogo de amarelinha” elaborado a partir da indicação de que devo bater os pés no chão em determinada ordem – como visto na figura 31.



Figura 31 SMITH, S. Song IV – Linha #3, p.2:

Para fazer a declamação da Canção V, enquanto executo o interlúdio 3 como se estivesse gaguejando, (uma possível transição de personagens ou caráter) eu termino o interlúdio subindo na mesa. De lá eu declamo a primeira parte da canção com a intenção de ilustrar a ideia de um padre fazendo um sermão para uma grande plateia de fiéis. Na segunda parte, eu pulo da mesa para o chão, ajoelhando e fazendo o sinal da cruz.

Durante as orientações com Fernando Rocha, chegamos à conclusão de que as falas Canção V (figura 32) seriam um ponto de foco da pesquisa, já que contém uma combinação de palavras interligadas por sua semelhança sonora e haver indicações na partitura para a interpretação imitasse um padre fazendo um sermão – ou seja, declamar com um texto que não só possui sentido como tem a indicação dramática mais detalhada da peça. É também a sessão mais aberta de todas, onde o compositor faz questão a vários quesitos a serem considerados: com inflexão e dicção e contorno na voz e imitação de gestos.

Preacherlike—dynamically

Voice: Gathered together to sew seeds
To sea weeds reek welts,
Only to lather and foam,
Tethered by mails weeked by
Wednesday's wind. ”

CS+chop sticks

To be gathered together to see,
To sea coast boy and toast calm oats
Togethered bake with white
Belton boay all red and yellow bob;
Chats in Maine, ma mainstreet cook
Swirling candy canoe cane hair
With Bessin wish holed round cake
In cave ivory animals. (segue)

Figura 32 SMITH, S. Song V, p.2: trecho contendo o sermão do padre.

É digno de destaque a sessão #C da Canção VI, visto na figura 33, por ser *In Quay*: uma língua inventada pelo compositor. Ela possui um elemento também característico da natureza da glossolalia, não só pela combinação de fonemas como também pela indicação do compositor de que este trecho deve ser recitado seriamente, como se você entendesse essa língua. Escolhi a voz cantada (lírica), em andamento lento para criar uma atmosfera diferente das outras canções pois esta voz interagirá com instrumentos mais melódicos da peça: os copos com alturas diversas.

#C

Like religious text in Latin

Voice: In Quay:

Autoist desk-porator.
Lub-coil-interpollicated met-v-emergingly
Loom-larkles trans-sin-centric.
Con-blop-uppity I lunken-sent-pre-sign-we.

Interlude - Improvize for 7"

Fenquay?! Bum-fuzzle flabber-mizzle?!?!
Dis-mizmaze-combolulated-addle-ast,
I'm ruck-cully-comate pool-pard
Coal stickage.
Foo-far-us-fee-wack-jinks-sage-ness-vent-

Frying Pan || ———— |
Sophic-wack!!!

Figura 33 SMITH, S. Song VI, p.3: exemplo de língua inventada

Em relação ao entendimento do texto no decorrer da obra, existem três momentos em que a tradução pareceu necessária sem prejudicar o conceito da obra e dando destaque a trechos em que o compositor tem a intenção de ter um certo humor ou absurdo para causar reação do público:

- Canção IV:
 - Linha #4: *Quarenta???*
 - Linha #6: *Batata Assada!???*
- Canção VI:

- A sessão #D é única parte realmente traduzida do texto, pois o compositor apresenta uma piada e inicia a sessão com *In English* – o que sugere que nessa sessão o compositor deseja que as pessoas de fato compreendam o texto.

Resolvi adicionar à piada os sotaques mineiro e gaúcho para ajudar a ilustrar a falha de compreensão devido à pronúncia. Traduzi a piada para:

Ele foi apresentado como o famoso compositor. (Com sotaque mineiro)

*Ela diz: É mess? E como que eu num ouvi **mais nada** du sinhô? (Com sotaque mineiro)*

*e Ele diz: Porque não existe **manada** de mim". (Com sotaque gaúcho)*

Com relação às decisões musicais na interpretação vocal em conjunto com o entendimento do texto, escolhi contrastar a questão do entendimento na Canção III entre a segunda linha do poema (figura 34) – onde o compositor instrui o intérprete a colocar a mão na boca para fazer um tipo de vibrato, (jogo com projeção e dicção do texto) – com uma declamação da terceira linha declamada claramente, porém em uma dinâmica mediana. Na segunda linha, brinco com esse vibrato de forma que a pronúncia do texto fica intencionalmente não compreensível

***trem. with L.H.-

Finger RH
snaps LH
Clap
Sandpaper

(All finger roll)

Placed at intervals on a sounding line to extend current flow

*** Left hand—on and off mouth to give a tremolo effect until after "flow."

Figura 34 SMITH, S. *Song III*, p.1 tilha 2: trecho com tremolo, variações de projeção do texto

As escolhas em relação à voz foram inspiradas nas ideias de Artaud, assim como na apreciação dos artistas vocais e do registro radiofônico de Artaud. Optei por experimentar também com a questão do entendimento e dicção, um jogo com a linguagem poética de Smith e a compreensão do texto em uma língua estrangeira, levando em conta a situação de público que fala português e a relação do sentido semântico das palavras com a sonoridade das mesmas. Acredito que a obra funciona sem a compreensão total do texto justamente pelo fato da voz ser interpretada,



Figura 36 Montagem Songs I-IX: Perspectiva do músico com cadeira

Achei interessante a ideia de não ter todos os instrumentos expostos durante a obra inteira. O objetivo é tornar o espaço mais dinâmico, para dar mais interesse para a sequência de ações, ajudando também na separação entre canções e trazendo elementos novos ao longo da peça. Essa escolha acabou facilitando determinadas passagens da peça e abrindo mais espaço para experimentação artística com a mesa. A meu ver, se todos os instrumentos já estivessem dispostos, o espaço ficaria muito cheio – com muita informação ao mesmo tempo – e se perderia um elemento da obra (a mesa) que é vista como suporte (estante) e instrumento, além de possibilitar a exploração de diferentes níveis de altura no decorrer da obra, dando mais variedade para as ações.

4.2 Vinko Globokar e *Toucher*

Toucher para um percussionista narrador (1973) é reconhecida como a primeira obra onde o percussionista usa voz e texto como material principal. Nesta obra, o compositor seleciona trechos da peça *A Vida de Galileu Galilei* (1938) de Bertold Brecht (1898-1956) em francês e justapõe a declamação do texto com sons percussivos, onde o músico interpreta os personagens da peça enquanto percute simultaneamente em sete instrumentos de sua escolha cujos timbres são referentes aos fonemas da língua francesa (Figura 37) de forma que estes são tocado e traduzido em sons. Como o próprio compositor indica na bula: “‘tocar’ os textos falados com os instrumentos, como se fossem recitados, usando as mãos para fazer os instrumentos ‘falarem’” (Tradução de Natali Calan Martins, 2015).

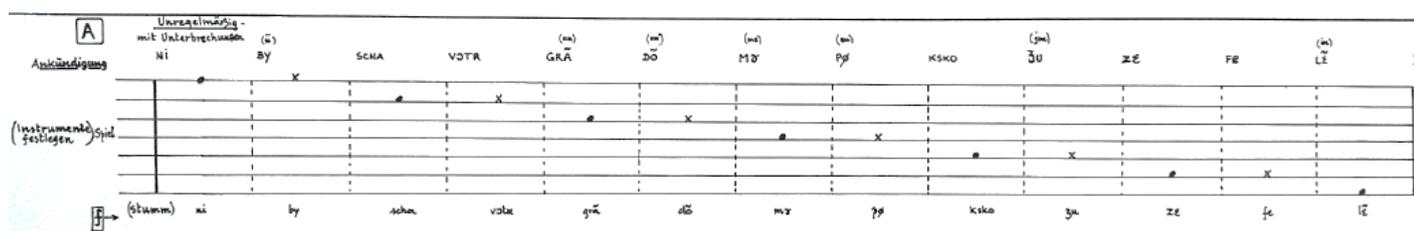


Figura 37 GLOBOKAR, V. *Toucher para um percussionista narrador* (1973) p1 primeira sessão da obra.

O percussionista deve interpretar os personagens da peça numa relação muito próxima com o papel de um ator. Cada cena é separada por um interlúdio instrumental e há indicações sobre a qualidade sonora em que as sessões devem ser narradas. Globokar dá total liberdade ao instrumentista quanto à execução das palavras, podendo escolher o ritmo, andamento e alturas que melhor condigam com sua concepção dos personagens e a narração das cenas. Essa liberdade dá espaço para experimentação artística com a respiração e com pesquisa vocal, em especial pelo fato do compositor depositar responsabilidade e confiança no músico.

Isso não significa que a frase executada nos instrumentos é compreendida, ou transmite o mesmo significado que na frase falada. Inclusive, em uma entrevista sobre esta obra, o compositor afirma que “não há intenção de se passar uma mensagem inteligível” (GLOBOKAR, 1992:77). Ao usar um modelo fora dos padrões da música ocidental de concerto e tentando “transplantar” seus princípios organizacionais para criar um tipo de “para-linguagem” musical aplicado a percussão, nosso conceito de percussão é enriquecido e muda radicalmente:

[...] Utilizar meios tão extremos, com o tocar instrumentos como se estive falando, transforma completamente a abordagem quanto a percussão. Não é

mais uma questão de bater em um instrumento, mas de fazê-lo falar. A questão não é produzir sons auto-suficientes, mas sim integrar sons em um sistema em que iria empenhar-se em direção a um significado específico, porém com a consciência que este significado jamais será totalmente alcançado. (GLOBOKAR, 1992:78)

Globokar tira seu texto da peça de Brecht que fala sobre a vida do cientista italiano Galileu Galilei (1564- 1642), da época em que ele comprovou e defendeu o sistema solar proposto por Copérnico até sua morte, perpassando por todas as questões políticas, sociais e religiosas do século XVII. Galilei comprova com seu telescópio que o sol é o centro de nosso sistema solar e não a terra – como era pensado e defendido pela Igreja Católica na época de Galileu.

A narrativa das cenas em *Toucher* não segue a ordem cronológica da peça de Brecht. Abaixo a relação Cena em *Toucher* com seu referente capítulo em *A Vida de Galileu Galilei*:

- **Cena 1** (encontrado no Capítulo III da peça): diálogo entre Galileu e seu amigo Sagredo, onde discutem sobre a prova da tese de Copérnico e os receios de Sagredo pela segurança de Galileu.
- **Cena 2** (Capítulo XI do original: 1633. A Inquisição Convoca A Roma O Grande Cientista De Reputação Mundial): Breve conversa entre o Fidalgo Cosmo e Galileu já com 60 anos e com a visão comprometida, instantes antes de ser preso.
- **Cena 3** (Capítulo IV): Cosmo ainda criança – acompanhado de um filósofo, um matemático, um teólogo, alguns membros da corte e o marechal – visita Galileu logo após sua mudança para Florença para divulgar suas descobertas. Neste capítulo todos os presentes questionam a pesquisa de Galileu.
- **Cena 4** (Capítulo I): conversa entre Andrea (O filho de Madame Sarti, a governanta de Galileu) e Galileu. Andrea ainda era uma criança assim como o aluno fiel de Galileu que acreditou e o acompanhou até o final de sua vida. Nesta cena Galileu adverte Andrea a não conversar sobre a descoberta com outras pessoas.
- **Cena 5** (Capítulo V Nem A Peste Intimida Galileu, Que Prossegue Em Suas Pesquisas): discussão acirrada entre uma moradora da cidade, os soldados e Galileu, retratando a situação da peste, do isolamento e da opção de Galileu por não abandonar sua pesquisa, permanecendo em Florença, mesmo correndo riscos.
- **Cena 6** (Retomada do Capítulo III): Outro trecho da conversa entre Sagredo e Galileu onde se expõe a ideia de Galileu sobre Deus e a preocupação de Sagredo se acentua.

As variações das ações percussivas desta obra podem ser vinculadas a gestos ou características pontuais de cada personagem ou cena uma vez que o compositor não coloca nenhuma indicação na partitura com exceção do recitativo. O exemplo da figura 38 demonstra a liberdade oferecida ao instrumentista para executar as palavras no ritmo, andamento, articulação e alturas que melhor condigam com sua concepção dos personagens e a narração das cenas. A obra é notada da seguinte forma:

The image shows a musical score for two characters, SAGREDO and GALILEI. The notation is percussive, consisting of vertical stems and dots on a five-line staff. The text below the staff is in French: "Il n'y aurait donc aucune différence entre la lune et la terre ?" and "Il semble que non." The name "hörbarer" is written at the bottom left.

Figura 38 GLOBOKAR, V. *Toucher*, p. 1. Exemplo de notação e organização dos sons subordinados ao texto

Globokar indica que as Cenas 1 e 6 deverão ser declamadas em voz audível, sendo as Cenas 2 e 5 ditas de forma quase inaudível. Já as Cenas 3 e 4 não devem ter voz, apenas com a dublagem/mímica da pronúncia. Esse aspecto ressaltaria a mescla entre timbre instrumental com o respectivo fonema. Após a cena 1 e 2, supostamente, não seria necessário pronunciar as palavras para que estas sejam entendidas ou associadas a sons vocais.

O compositor coloca em evidência que o sentido do texto não é o mais importante, mas sim o brincar com a verossimilhança de timbre e fonema. De uma maneira, Globokar expressa musicalmente a ideia de Artaud em relação a palavra desmistificada do conteúdo semântico. Em especial nas Cenas 3 e 4 onde o percussionista dubla as palavras sem emitir som e as “executa” com os instrumentos. A ponto de não ser necessário o destaque exagerado da inflexão vocal ou brincar demasiadamente com o ritmo, mantendo uma condição de narrativa. De fato, esta brincadeira que o autor já faz poderia ser considerada como uma glossolalia composta. Em especial quando a declamação em si é retirada e os sons dos instrumentos “falam”.

A primeira experimentação artística dentro de *Toucher* é a escolha do instrumental, que naturalmente necessita de uma pesquisa sonora para se estabelecer a relação de semelhança entre instrumento e fonema – considerando que cada instrumento seja capaz de imitar dois fonemas diferentes, com exceção do último fonema *Lê*. O compositor ressalta que a escolha deve ser baseada principalmente pela sonoridade das vogais anexadas as consoantes e que os sons são produzidos pelas mãos apenas, sem utilização de outros artifícios.³²

Nesta primeira fase, estudei paralelamente o francês a fim de compreender a estruturação fraseológica, a sonoridade da língua e a pronúncia dos fonemas. Após um estudo preliminar da pronúncia das vogais e fonemas, pesquisei instrumentos compatíveis com as sonoridades dos mesmos. Deu-se preferência pela utilização de instrumentos cujo material, em algum nível, fosse diferente dos outros instrumentos escolhidos (de maneira que houvesse apenas um instrumento de pele para que não se repetissem sonoridades da mesma família timbrística). Após uma fase de adaptações e ajustes quanto a posição dos instrumentos na montagem, bem como o encaixe (sincronia) entre determinadas sílabas com o referente instrumento chegou-se a seguinte instrumentação:

Ni – Bongô agudo na borda tocado com a falange distal dos dedos indicador ou médio; obtendo um som agudo, estridente e curto

By – Bongô agudo tocado com a ponta dos dedos abafando levemente o centro do bongô; obtendo um som levemente mais grave, abafado e doce;

Scha – Vagem seca de Flamboyant raspada com as unhas tirando um som curto, áspero e agudo;

Votr – Vagem seca de Flamboyant batida com os dedos e agitando-o brevemente, desta forma o resultado sonoro é duplo: pode-se ter o som percutido médio-agudo ou o som granular similar ao de um chocalho;

Grã – Tampo de madeira fino tocado com as unhas como apoiatura (os dedos são “presos” pelo dedão e soltos um de cada vez com força contra o tampo) obtendo um som agudo e granulado.

Dõ – Tampo de madeira fino tocado com a ponta dos dedos para obter um som grave mas macio

³² Cabe apontar que por conta da frequência e longa duração dos estudos da obra, foi necessário cobrir as unhas com uma fita adesiva porosa a fim de evitar ferimentos.

Mo – Recipiente de metal grande com sonoridade grave invertido e tocado na sua base com a ponta macia dos dedos;

Po – Recipiente de metal grande tocado na sua base com todas as unhas da mão tirando um som agudo e articulado;

Ksko – Almglocken³³ em Re# grave tocado em três gestos: ataque na região lateral do instrumento com a parte macia dos dedos (como em um *slap* de conga) seguido de raspar e finalizado com um toque na porta do instrumento percutido com a falange medial do dedo indicador

Ju – Almglocken em Re# grave tocado com o raspar lento das unhas na lateral exposta obtendo o som áspero e médio agudo.

Ze – Reco-Reco de bambu raspado com as unhas

Fe – Reco-Reco de bambu percutido com o estalar de unha

Lê – Balde de plástico grande percutido com o dedo médio obtendo um som grave como de um tom-tom grave.



Figura 39 Seleção dos Instrumentos de Toucher com respectivos fonemas

³³ Inicialmente o primeiro instrumento utilizado para *Ksko* e *Ju* foi um azulejo de 40X20 cm tocado na parte que é colada na parede e percutido da mesma forma que no Almglocken. Porém, ao longo do estudo da peça, percebeu-se que esta sonoridade não equalizava com o restante em termos de dinâmica assim como também sua base e suporte no set oscilava constantemente durante a performance. Outro fator crucial para troca de instrumento é que o azulejo desgastava as unhas toda vez que se raspava. O que, além de machucar os dedos, prejudicava a projeção do instrumento.

Optei por executar a obra sentada no chão por querer desconstruir o conceito de que a montagem de um set de percussão múltipla precisa necessariamente estar em um suporte ou que o instrumentista precisa estar de pé. Também associei essa posição corporal a uma postura mais convidativa (informal) ao público, como se estivesse contando uma história em um ambiente mais informal, onde o instrumental é o material que utilizo para contar a história, quase como um cenário. (Figura 39). No entanto, esta postura tem algumas implicações: ela reduz a quantidade de movimentos (ângulos, posturas) que posso fazer, focando na parte superior do corpo, na periferia dos gestos e nas alterações das feições do rosto como elementos principais de expressividade corporal-narrativa.

O segundo ponto de experimentação artística foi a busca de fluidez e sentido narrativo na declamação do texto. Entendeu-se como objetivo de narrativa o estabelecimento de diferenciação **sonora** entre os vários personagens durante seus diálogos e o agente neutro (o narrador) – que permanece como constante durante a obra. Esta diferenciação auxilia mesmo que não seja possível para o público compreender totalmente o conteúdo do texto em francês.

Minha estratégia de estudo inicial para este aspecto da obra foi dividida em duas partes: traduzir indicações da partitura (instruções e texto completo) e decorar o texto com a pronúncia correta. Após a tradução e leitura do texto completo da obra de Brecht – para saber o contexto das falas selecionadas por Globokar –, analisou-se a contagem de número de falas e frequência com que os personagens apareciam.

Em seu livro *Perspectives on Music Interpretation: Instrumentation, Memory, Metaphor and Theatrical Intension*, o relato da percussionista e pesquisadora Aiyun Huang sobre seu trabalho com *Le Corps à Corps* de Georges Aperghis pode oferecer um caminho para a preparação de *Toucher*. Ela afirma que existem dois polos de preparação e interpretação da respectiva obra: a repetição dos comportamentos imutáveis musicais de um lado e a espontaneidade e a constante evolução dos componentes teatrais do outro (HUANG, 2011). A autora menciona que, durante seu estudo da obra, buscou treinar a fala do francês – língua em que não é fluente – de duas formas: experimentando o texto pelo seu conteúdo semântico, (compreensão, significado real das palavras) e pela abstração dos sons, vendo-os sob uma perspectiva sonora. Ela relata que experimentou combinações rítmicas retirando as palavras de seu contexto e colocação usuais. (HUANG, 2011:50). Observa-se nesta experimentação de Huang um delineamento similar sobre a compreensão e possível

aplicação da glossolalia como processo metodológico no primeiro estágio de preparação da obra musical.

A percussionista pesquisadora Natali Calan Martins afirma em sua dissertação que em sua preparação para tocar *Toucher*, baseou-se fortemente no entendimento do contexto cênico a partir da fonte primária, a obra de Brecht para desenvolver sua concepção de performance sendo este o impulsionador de sua interpretação. Sua estratégia para o desenvolvimento dos personagens partiu da repetição das cenas, ao ponto onde as falas perderem seu sentido textual (narrativo), ressaltando que uma preocupação com a construção dos personagens influenciará na interpretação final da obra, criando um verdadeiro sentido na declamação do texto. (MARTINS, 2015:114). Em suas considerações finais a autora observa:

Os elementos cênicos devem ser estudados, explorados e aprofundados, porém deve-se manter a consciência de que a representação é para ser feita por músicos. Sendo assim, não se espera que a atuação do músico seja como a de um ator.

Quanto mais dedicado à arte cênica for o intérprete, maior o seu resultado cênico; mas a interpretação por um músico que nunca antes se envolveu com teatro pode gerar resultados tão interessantes ou até superiores, dada a possibilidade de uma criação diferenciada do habitual cênico. (MARTINS, 2015:115)

Em um estágio intermediário de estudo da obra utilizei a metodologia de Huang sobre variação rítmica como técnica de aprendizado da peça, obtendo maior desenvoltura no ato de tocar os instrumentos em sincronia com as falas. Após a primeira gravação das Cenas 1, 2 e 3, os mesmos padrões observados no *Songs* apareceram: sem variação vocal, sem mudança de qualidade entre personagens. Novamente os improvisos vocais de François Poyet e Paul Dutton e os preceitos de Grotowski sobre dicção serviram de inspiração neste processo.

Encontrei um caminho efetivo para experimentar com variações vocais e velocidade da fala ao analisar a declamação de Artaud de *Para Acabar com o Julgamento de Deus?*. Pelos motivos mais óbvios – como o fato de Artaud declamar em francês e o texto de *Toucher* estar em francês – até as investidas musicais do teatrólogo ao enfatizar com dinâmica, duração e articulação determinadas sílabas e passagens do texto. A associação da interpretação de Artaud com o texto de *Toucher* me pareceu mais orgânica. De certa forma, também é possível fazer uma relação da proposta de Huang com a declamação de Artaud.

A expressão vocal se torna diversificada e não é mais exclusiva para cantores. Percussionistas também podem vocalizar e atuar, além de tocar. Um novo tipo de polifonia pode ocorrer, construída sobre diversas micro-

linguagens, criando “uma energia física ou emocional resultando em confrontos violentos entre significado de uma imagem ou som, e o significado que é puramente formal” (APERGHIS 1993:113 apud Huang). [...] Compositores inventam novas maneiras de tocar a fim de expandir a paleta de timbres disponíveis para o percussionista sem adicionar instrumentos. [...] (HUANG, 2011:43). Tradução dos autores.

Após um breve período investigando a aplicação dos elementos observados na interpretação de Artaud, decidi que estes elementos poderiam ser melhor aproveitados se aplicados na íntegra na minha versão de *Toucher*. Deixando, assim, mais espaço para exploração da voz/glossolalia a partir de um texto com sentido não usual em *Songs*, e uma exploração musical/lírica artaudiana em *Toucher*.

Percebi que durante as longas jornadas de estudo da obra, a consciência da respiração e a postura correta fizeram muito diferença na projeção da voz. Em especial pois, ao contrário do processo de *Songs*, a permanência em uma única posição por horas pode causar não só dores musculares como uma sensação de recolhimento que trouxe uma tendência a declamar o texto em dinâmicas mais fracas. A adição de pausas curtas para exercícios de respiração ruidosa e em diversas velocidades, práticas vocais com onomatopeias, alongamento e movimentação pelo espaço foram importantes para sair desta posição segura de performance.

Sublinho que minhas escolhas foram baseadas em experimentações, na repetição, análise dos registros de ensaio e do trabalho de Artaud. Pesquisei artisticamente com gestos manuais que remetessem ao ato de tocar os instrumentos escolhidos, como no caso da frase “*Ciel suprimé*” na segunda linha da Cena 1. Em determinados trechos, optei por tocar o final da frase como uma mão só a fim de que a mão livre pudesse ajudar na ilustração do conteúdo do texto, como um complemento da narrativa. Os movimentos feitos pela mão livre são inspirados nos trejeitos que naturalmente fazemos em uma conversa para dar ênfase em certa palavra ou até mesmo antes ou depois de dizermos algo – como uma pré-linguagem corporal, implícita dentro de um diálogo. Isso também ajuda na compreensão de que o texto declamado tem um sentido de narrativa.

5 Considerações Finais

De fato, as obras de *Teatro Instrumental* colocam em evidência o papel ativo do corpo e da voz como agentes no discurso musical, gerando novos questionamentos e possibilidades na busca de um fazer musical mais integrado. Não obstante, pode-se considerar o material de experimentação desenvolvido nesta pesquisa como um artifício ou ferramenta que pode ser integrada às práticas corporais dos instrumentistas em suas preparações musicais – independente do gênero da obra. Esta pesquisa responde parcialmente à questão: quais caminhos o artista pode buscar para obter excelência artística além de excelência técnica.

Ao observar as partituras, textos e entrevistas dos compositores em foco neste trabalho – assim como daqueles que interpretaram suas obras – identifica-se uma forte conexão com as inquietações de Antonin Artaud. O caminho artístico da interdisciplinaridade provou-se uma fonte frutífera de expressividade e questionamento tanto conceitual quanto técnico do fazer musical da pesquisadora. Pode-se dizer que experimentar fora de sua zona de conforto ou até mesmo completamente fora de sua área de conhecimento traz outra sensibilidade para suas práxis. De fato, como diria Duchamp, o “coeficiente artístico pessoal” do artista-músico ganha outras dimensões.

Apesar dessa possibilidade, devemos manter em mente que as obras do gênero *Teatro Instrumental* são obras musicais compostas por compositores com formação musical. Mesmo que as instruções e intensões dos compositores tenham transbordado para além da tradição musical em termos de sonoridade e conceito, ela ainda é inicialmente voltada para a interpretação de um músico. Considerando esse fator e a formação convencional do percussionista em termos técnicos e expressivos, este artista tenderá por partir de sua base primordial de ferramentas de performance para abordar esse tipo de repertório.

No entanto, na preparação de uma obra deste gênero ainda não existem métodos ou fórmulas de ensino referentes a técnicas específicas para familiarização com este repertório – ou as ações extraordinárias contidas em suas instruções. Da mesma forma que ainda não há uma tradição ou parâmetros já convencionados de execução. Uma boa fonte de inspiração artística durante o processo de aquisição de subsídios para uma interpretação de obras desse gênero está na fundamentação teórica e nas práticas de outras áreas de conhecimento.

A proposta desta pesquisa questionou o olhar tradicional com que o instrumentista aborda uma obra cênica. Visto que, neste caso, o mediador da informação musical não pode ignorar seu corpo ou projetar o instrumento à sua frente, entendendo-o como ponto de atenção principal da performance. De fato, as obras põem em evidência o corpo e voz do intérprete como agentes primordiais e não secundários na narrativa da obra, colocando-o em igualdade de importância com o instrumento – algo que não necessariamente é questionado ou desenvolvido no que diz respeito a formação do músico. Afinal, o que pode o artista com seu corpo? Quais as possibilidades expressivas que o corpo do artista possui?

Acredito que existam similaridades entre o trabalho do ator e o trabalho do músico: o rigor, a desenvoltura e treinamento corporal, o desenvolvimento de precisão em suas ações, entre outros. Porém o corpo do músico permanece tímido, não entregue à cena. O material encontrado nesta pesquisa me faz acreditar que a forma de tentar ressignificar e repensar este corpo é buscar auxílio em outras expressões artísticas. A formação corporal do instrumentista erudito continua precária e não questionada em grandes proporções. Tudo isso se reflete na forma como apresentamos nossa arte: o ritual de concerto estabelecido por Richard Wagner no século XIX e se repete mesmo em concertos de música contemporânea ou em obras com elementos cênicos. Nele pode-se reconhecer o mesmo cenário, a mesma luz fria, o silêncio sepulcral da plateia. E a pergunta permanece: onde estão as inovações em relação a interpretação musical no cenário atual?

Ao comparar minha performance de *Songs I-IX* de 2013 – partindo da ótica e estética de um músico de formação erudita tradicional tentando atuar sem subsídio ou orientação artística fundamentada – com a versão atual, identifico uma desenvoltura e expressão totalmente diferenciadas. Não obstante, a performance em si continua em constante transformação. Acredito que nesta nova versão consegui uma variedade considerável dos elementos cênicos, indo além das soluções comuns do meu ofício para interpretação desta obra.

Definitivamente os experimentos artísticos relatados nesta pesquisa não fazem parte da rotina de estudo ou método tradicionais para um percussionista. O processo de aprendizado das obras, o aprofundamento em seu conteúdo e pesquisa artística de seus elementos foi completamente fora dos padrões de preparação de obras eruditas – mesmo quando comparado com a preparação para obras contemporâneas. Esse repertório exige outro tipo de estudo e a mera reprodução das

ações não é convincente o suficiente em termos expressivos ou artísticos.

Para entender esta nova abordagem busquei o conhecimento na bibliografia teatral. Infelizmente a pesquisa não assumiu proporções práticas em conjunto ou sob orientação de artistas cênicos. Nesta perspectiva, toda a minha proposta levou a confirmação do quanto é difícil se desvencilhar dos hábitos de execução e dos pré-conceitos musicais em relação a novas abordagens de preparação de obras, partindo exclusivamente da linguagem a qual estou mais familiarizada. Contudo, este trabalho me permitiu experimentar artisticamente outros procedimentos que me foram muito desafiadores e que enriqueceram meu repertório interpretativo.

As obras musicais que fizeram parte desta pesquisa também me proporcionaram a oportunidade de discutir a questão da tradução e do entendimento do texto pelo público ao executar obras escritas em outras línguas. A solução artística encontrada nesta pesquisa para essa questão vinculou os pensamentos de Artaud sobre a dissociação das palavras de seu sentido semântico e a solução musical de entender este texto como material sonoro dentro da obra.

Outro quesito observado, que vai além do escopo desta pesquisa, foi a constatação de que os termos técnicos e de descrição de eventos/ações da notação musical são mais precisos e objetivos que as descrições da linguagem teatral pois utilizam-se de signos universais para descrever eventos sonoros ao passo que no teatro é necessário fazer uso da língua formal. Da mesma forma, esta notação “precisa” também pode alienar a interpretação artística do texto musical enquanto a “falta” dessa descrição exclusiva abre espaço considerável para imaginação.

A análise da interpretação de Artaud em *Para Acabar com o Julgamento de Deus?* mostrou que há espaço para criar e elaborar uma linguagem acessível entre as duas artes. Buscou-se uma descrição mais acessível dos aspectos interpretativos do artista – segundo meus parâmetros de compreensão e, por tanto, partindo de um ponto de vista musical. Ao mesmo tempo, que procurei uma interação menos vinculada à notação formal musical para essa descrição, esse “guia de interpretação” ou “partitura informal” serviu para destacar os elementos sonoros utilizados por Artaud.

Encerro este trabalho com a reflexão de Sílvia Fernandez e J Guinsburg no prefácio de “Linguagem e Vida”:

Lendo seus textos é impossível esboçar uma teoria. Mas como não sentir desconforto ao desentranhar conceitos da escrita de um poeta que define o teatro como “terra do fogo, lagunas do céu, batalha dos sonhos”? Como

duvidar do profeta, quando ele grita em “O Pesa-nervos”: “Aqueles que creem em classificações, termos, ideologias, são porcos”? Talvez a loucura seja a chave de resistência dessa obra que se furta sempre às investidas classificatórias. (ARTAUD, 2014:21)

6 Referências Bibliográficas

ALMEIDA, G. R. G. DE. **Diferença Voz Glossolalia Artaud Performance**. [s.l.] Universidade de Brasília, 2015.

APERGHIS, G. **Récitations pour voix seule**. Partitura. Paris: Editions Salabert 22, 1977-78.

----- **Le Corps a Corps**. Partitura. Paris: Editions Salabert, 1978.

ARANTES, U. **Artaud: Teatro e cultura**. Campinas: Editora da Universidade Estadual da Campinas Unicamp, 1988.

ARTAUD, A. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006.

-----**Linguagem e Vida**. Ed 2 Tradução de J. Guinsburg, Sílvia Fernandes, Regina Correa Rocha e Maria Lúcia Pereira. São Paulo Editora Perspectiva 2014.

BERGAMO, J. **Piru Bole**. Partitura. Editora Tala Mala, 1986.

BITTAR, V. **Música e Ato**. Universidade Estadual de Campinas - Instituto de Artes, São Paulo. Tese. 2012.

BRECHT, B. **A vida de Galileu**. Série Teatro Vivo. Editora Abril Cultural 1977.

BRUSTEIN, R. S. **The Theatre of Revolt: An Approach to the Modern Drama**. [s.l.] Elephant Paperbacks, 1991.

CAGE, J. **For the Birds: John CAge in Conversation with Daniel Charles**. Marion Boyars Publishers Ltd. 2000.

-----**Water Music**. Partitura. Henmar Press Inc. Cf Peters Corporation. 1960.

CERTEAU, M. **Vocal Utopias: Glossolalias**. University of California Press. Representations, No. 56, Special Issue: The New Erudition (Autumn), pp. 29-47 1996.

COELHO, L. **Derrida e o gesto indecifrável de Artaud** –periódicos eletrônico Pos da Letras UFMG Em Tese. V 16 N 3. 2010.

COHEN, R. **Performance como Linguagem - Coleção Debates 219**. 3 ed ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CUNHA, Dóris de Arruda C. **Reflexões sobre as noções de leitor, autor e polifonia do hipertexto**. Revista latino-americana de estudos do discurso. ALED 8. 2008. pp 9-18.

DERRIDA, J.; THÉVENIN, P. **The Secret Art of Antonin Artaud**. [s.l.] MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England, 1998.

DOUGLAS, B. **Vocal Rhythm Studies**. Publicado por Really Good Music. 1997.

DROUET, J. **18 Études Progressives: Claviers**. Partitura. Editeur Billaudot.2000.

DUCHAMP, M. **O Ato Criador**. Texto de 1965. (Publicação original em português por BATTCKOCK, Gregory. A nova arte. Coleção “Debates”. Editora Perspectiva. v 73. 1986). Disponível em <https://asno.files.wordpress.com/2009/06/duchamp.pdf> acessado em 26 de Outubro de 2015

FERNANDINO, J. **Música E Cena: Uma Proposta de Delineamento da Musicalidade no Teatro**. Universidade Federal de Minas Gerais - Escola de Belas Artes. Dissertação. 2008.

----- **Interação - Cênico-Musica: Estudo no.2**. Universidade Federal de Minas Gerais - Escola de Belas Artes. Tese. 2013

FETTERMAN, W. **John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances**. Série Contemporary Music Studies Volume 11. Routledge 2010.

FINK, E. **Para Acabar com o Julgamento de Deus?** Disponível em <http://linconceivableunivers.blogspot.com.br/2010/11/para-acabar-com-o-julgamento-de-deus.html> Acessado em 10 de setembro de 2016.

GARCIA, S. **As trombetas de Jericó: Teatro das Vanguardas Históricas**. Editora Hucitec. São Paulo 1997.

GLOBOKAR, V. **Anti-Badabum**. n. October, p. 77–82, 1992.

----- **Toucher**. Partitura, Henry Litloff's Verlag / C. F. Peters, 1973.

GLUSBERG, J. **A Arte da Performance**. Tradução Renato Cohen. Editora Perspectiva. São Paulo. 2013.

GRIFFIN, S. **Pattycake**, Partitura disponível em: <http://www.seangriffin.org/>, 2002.

GRIFFITHS, P. **Modern Music and After**. Oxford University Press, Inc. 2010.

GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)**. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/ Perspectiva/SESC-SP, 2007.

HODKINSON, S. **Kerberos**. Partitura. The Noble Snare: Composition for Unaccompanied Snare Drum, drum Volume 3. Smith Publications. 1990.

HOLANDA, C. **Partituras de Gestos e Ações no Teatro de Marionetes**. In: TEATRO DE BONECOS: Distintos Olhares sobre Teoria e Prática, UDESC. [s.l: s.n.]. p. 1–9.

HOLTER, C. **Failure to Communicate**. Disponível em <https://nmbx.newmusicusa.org/failure-to-communicate/>

HUANG, A. **Perspectives on Music Interpretation: Instrumentation, Memory, Metaphor and Theatrical Intension**. Saarbrücken, Germany: LAP Lambert Academic Publishing GmbH & Co. KG, 2011.

KAGEL, M. **Pas de Cinq**. Partitura. Universal Edition. 1965.

-----**Con Voce**. Partitura. Peters Edition. 1972.

-----**Dressur**. Partitura. Peters Edition, 1977.

KING, R. **What Brecht did for theater [sic] was to heighten the spectator ' s participation , but in an intellectual way , whereas Artaud had specifically rejected intellectual approaches in favour of theatre as “ a means of inducing trances ”** (James Monaco). INNERVATE - Leading Undergraduate Work in English Studies, v. 63, n. 3, p. 2010–2011, 2011.

LAGE, A. S. **A Pictografia e as Glossolalias de Antonin Artaud**. 1998.

LARSON, L.; GARCIA, D.; FREUDENHEIM, J. **John Cage: An Autobiographical Statement**. Disponível em: <<http://johncage.org>>. Acesso em: 30 de Maio. 2016.

MALETTA, Ernani. C. **A formação do ator para uma atuação polifônica: princípios e práticas**. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação, Belo Horizonte, Tese. 2005.

MALISKA, M. **Polifonia e polirritmia vocal: a glossolalia na constituição subjetiva**. Anais do CELSUL - Subjetividade na voz e na escrita. 2008

MARTINS, J. **Os Princípios da Ressonância Vocal na Lucidade dos Jogos de Corpo-Voz para a Formação do Ator**. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Doutorado. 2008.

MARTINS, N. **Música Cênica no Repertório de Percussão Contemporâneo: Estudo interpretativo de *Toucher* de Vinko Globokar**. Universidade Estadual de Campinas - Instituto de Artes, São Paulo. Dissertação 2015.

MASON, K. **The Synthesis of Artistic Elements in Works for Theatrical Percussion**. University of Miami Scholarly Repository. Flórida, Dissertação. 2014.

MAURO, H. L. **A Conexão Orgânica Corpo-Voz-Som em Processo de Atuação, com Base em Dersarte, Dalcroze, Artaud e Grotowski**. [s.l.] Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

MULLER, J. **Admist the Noise: Stuart Saunders Smith' Percussion Music**. Percussive Notes v. 52, no. 4. 2014.

PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. Tradução de Pereira, M. Guinsperg, J., Fuser, R., Fernando, São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

PERLOFF, M. **The Music of Verbal Space: John Cage's "What You Say"**. Publicado em *Sound States: Innovative Poetics and Acoustical Technologies*, with accompanying CD, ed. Adalaide Morris, Chapel Hill and London: Univ. of North Carolina Press (1997), pp. 129-48. Disponível em <<http://epc.buffalo.edu/authors/perloff/cage.html>> Acessado em 6 de julho de 2016.

PITTENGER, E. **Visible Music: Instrumental Music Theatre - Shaping Sight and Sound in Instrumental Music**. Schulich School of Music McGill University, Montréal, Quebec. Tese, 2010.

QUILICI, C. S. **Antonin Artaud: o ator e a física dos afetos**. Sala Preta, p. 96–102, 2011.

RZEWSKI, F. **To the Earth**. Disponível em [https://imslp.org/wiki/To_the_Earth_\(Rzewski%2C_Frederic\)](https://imslp.org/wiki/To_the_Earth_(Rzewski%2C_Frederic)). 1985.

ROUBINE, J.-J. **A Linguagem da Encenação Teatral**. 2a. ed. Rio de Janeiro: [s.n.].1998.

SÁ, J. **Elogio da Desordem – do monólogo interior instrumental à “ Música do pensamento ”**. Contextualização no Teatro instrumental. Post-ip: Revista do Fórum Internacional de Estudos em Música e Dança, v. 2, n. 2, p. 125–133, 2013.

SALKIND, W. **Language and Percussion: An Actor's Perspective**. ex tempore IV, v. Spring Sum, n. 2, p. 290–302, 1987.

SALZMAN, E.; DESI, T. **The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body**. Oxford: Oxford Univesity Press, 2008.

SARHAN, F. **Home work II for a singing percussionis**. Partitura. Disponível em <https://pt.scribd.com/document/429634458/Francois-Sarhan-Home-Work-II-pdf> acessado em 15 de Setembro de 2015.

SERALE, D. **Música, Teatro, Música-Teatro e Percussão na Música-Teatro**. Cadernos do Colóquio, v. 10, n. 1, p. 210–221, 2009.

SERALE, D. **Performance No Teatro Instrumental O Repertório Brasileiro Para Um Percussionista**. 2011.

SERALE, D. **Reciclar e colar : os papéis do compositor e do intérprete na criação colaborativa**. p. 107–111, 2012.

SILVA, D. SOBRAL, A. **Para uma Poética do Amanhecer; A Recepção da *Tagelied* na Lírica de Amor Moderna**. Boitatá - Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL, n. 11, p. 37-46, jan-jul 2011.p 37-46. 2011.

SCHICK, S. **The Percussionist's Art: same bed, different dreams**. Rochester: University of Rochester Press, 2006.

SCHWITTERS, K. **Ursonate**. Partitura disponível em: <http://www.ubu.com/historical/schwitters/ursonate.html>, acessado em 18 de junho de 2016.

SMITH, S. **Songs I-IX for Actor-Percussionist**. Partitura. Portland Smith Publications, 1980.

SMITH, S. **Transitions and Leaps**. Partitura. Portland Smith Publications. 1993.

THELIN, H. **A brief retrospect of instrumental theatre em A new world of sounds – recent advancements in contemporary double bass techniques**. Disponível em: <<http://haakontheelin.com/multiphonics/the-story-of-zab/part-1-the-story-of-zab/section-3-abrief->>. Acesso em: 31 mar. 2016.

VIRMAUX, A. **Artaud e o teatro**. São Paulo. Editora Perspectiva. 2009.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz: “Literatura” Medieval**. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa P. Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.