

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ESCOLA DE MÚSICA

ADRIANO LOPES SOBRINHO

**PERFORMANCE E LIBERDADE CRIADORA: RESSIGNIFICANDO AS
VOZES DE UM PIANISTA CONTEMPORÂNEO**

Belo Horizonte

2022

ADRIANO LOPES SOBRINHO

PERFORMANCE E LIBERDADE CRIADORA: ressignificando as vozes de um pianista contemporâneo

Tese apresentada ao curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Música.

Linha de Pesquisa: Performance Musical

Orientadora: Profa. Dra. Ana Cláudia de Assis

Belo Horizonte

2022

L864p

Lopes Sobrinho, Adriano.

Performance e liberdade criadora [manuscrito]:ressignificando as vozes de um pianista contemporâneo / Adriano Lopes Sobrinho. - 2022.
239 f., enc.; il. + DVD.

Orientadora: Ana Cláudia de Assis.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Performance musical - Piano. 3. Pianistas - Performance. 4. Voz. I. Assis, Ana Cláudia de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 786.4



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese defendida pelo aluno Adriano Lopes Sobrinho, em 07 de outubro de 2022, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Profa. Dra. Ana Cláudia de Assis

Universidade Federal de Minas Gerais
(orientadora)

Prof. Dr. Antonio Celso Ribeiro

Universidade Federal do Espírito Santo

Profa. Dra. Joana Cunha de Holanda

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Prof. Dr. Ernani de Castro Maletta

Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dra. Jussara Rodrigues Fernandino

Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Ana Claudia de Assis, Professora do Magistério Superior**, em 07/10/2022, às 17:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ernani de Castro Maletta, Professor do Magistério Superior**, em 11/10/2022, às 10:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Documento assinado eletronicamente por **Jussara Rodrigues Fernandino, Professora do Magistério Superior**, em 11/10/2022, às 11:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Celso Ribeiro, Usuário Externo**, em 11/10/2022, às 16:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Joana Cunha de Holanda, Usuária Externa**, em 11/10/2022, às 19:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1793607** e o código CRC **F00346E5**.

AGRADECIMENTOS

Erotilde Lopes Sobrinho e Antônio Roberto Sobrinho, pela vida, pelo amor, e por todo o esforço que empenham em minhas conquistas.

Luiz Antonio Bukzem, pelo suporte, companheirismo, pelos solavancos, e, sobretudo, pela aliança que nos conecta.

Lucas Rocha, por seu afeto e presença.

Ana Claudia de Assis, pelas leituras, interrogações e provocações que impulsionaram esta pesquisa.

Luiza Anastácio, Susana, Castro Gil, Marco Teruel, e demais colegas pesquisadores, pelos ouvidos atentos, pelas ideias, dúvidas e diálogos que ajudaram a compor minhas palavras.

Aline Araújo, por sua amizade, pelo seu canto, sua criatividade e dedicação à música e à pesquisa que tanto me inspiram.

Leonardo Ortiz, por extrair de mim um ator.

Mariana Azevedo, por bagunçar em mim um bufão.

Jayana Paiva, por sua amizade, sua risada e toda ajuda com a voz.

Daisy Turrer, por sua aula tão instigante.

Mateus Lustosa, por olhar o que poucos enxergam, pelo esforço e pelo belíssimo trabalho.

Beatriz Myrrha, pelos primeiros passos na arte de contar histórias.

Bárbara Donhini, pela sua gentileza e comprometimento de sempre.

Felipe Atene, Yago Marciano, Thiago Bernardo, Leona, e todos as amigas, amigos e amigues, por emprestar parte de seu tempo e esforço comigo.

Marcelo Bizzoto, pelo divã de sempre, responsável por essa loucura toda de continuar existindo, resistindo.

Felipe Werly, pelo *salve no english*.

Rodrigo de Freitas, pela paciência na reta final em colaborar com a formatação deste trabalho.

Levy Oliveira pelo presente que é *Comigo me Desavim*.

Antonio Celso Ribeiro, Joana Holanda, Ernani Maletta e Jussara Fernandino por comporem a banca de defesa desta tese de maneira tão prestativa e sensível.

Escola de Música da UFMG e toda sua equipe, por toda formação, acolhimento e excelência.

CAPES, por dispor uma bolsa de estudos, durante dois anos, que foi de suma importância para a realização deste trabalho.

Eu falei umas coisas que periga até eu me danar por elas, viu?! Mas eu falei o que dava pra falar... Eu falei pra você: tenho um coringa escondido, porque eu também não sou boba de dizer tudo o que eu penso, porque se não amanhã eu tô desempregada pra toda vida. É muita loucura, e eu sou mais louca que a loucura que tá solta, quer dizer... Eu fiz o que eu pude, se desagradei alguém lamento, mas é fruto da minha observação. Pode ser que eu esteja vendo o mundo por um prisma errado aí me desculpem de novo. Mas é o que eu acho.

Elis Regina

RESUMO

Este trabalho apresenta um estudo sobre o repertório para piano e voz do pianista e, partindo de alguns estudos de caso, propõe uma investigação capaz de promover a exploração da expressividade de pianistas que utilizam a voz, não apenas se atentando a aspectos técnicos, mas apresentando possibilidades de novas leituras da obra musical em diálogo com múltiplas artes. Após contextualizar historicamente o repertório que une música e voz falada, e rastrear como o mesmo pode ter evoluído ao longo dos anos, sugere-se uma nomenclatura em português ao pianista que faz uso de sua voz, o pianista vozeante. Os estudos teatrais aqui apresentados promoveram a desconstrução da corporeidade tradicional do pianista e, ao ampliar e diversificar as possibilidades de criação e execução, o pianista vozeante ressignifica o papel do *performer* e, por seu turno, também a experiência do público. Este trabalho se justifica pela fundamentação de uma interpretação que encontra na interdisciplinaridade um elemento integrador da estrutura da partitura com a expressão criativa do executante, ou seja, uma forma de fortalecer a sua liberdade criadora.

Palavras-chave: Pianista vozeante; Performance; Liberdade criadora; Voz do pianista; Piano contemporâneo.

ABSTRACT

This work presents a study on the pianist's repertoire for piano and voice and, based on some case studies, proposes an investigation that is able to promote the exploration of the expressiveness of pianists who use their voice not only paying attention to technical aspects but also presenting possibilities of new readings of the musical work, in dialogue with multiple arts. After historically contextualizing the repertoire that unites music and spoken voice and retracing how it may have evolved over the years, a nomenclature in Portuguese is suggested for the pianist who uses his voice: *pianista vozeante*, (vocalizing pianist). The theatrical studies presented here promoted the deconstruction of the pianist's traditional corporeity. And by expanding and diversifying the possibilities of creation and execution, the *pianista vozeante* resignifies the performer's role and, in turn, the audience's experience. This work is substantiated by the foundation of an interpretation that finds in interdisciplinarity an element that integrates the structure of the score to the performer's creative expression, i.e., a way to strengthen their creative freedom.

Keywords: Vocalizing pianist; Performance; Creative freedom; Pianist's voice; Contemporary piano.

LISTA DE EXEMPLOS

EXEMPLO 1: TRECHO INICIAL DE O MONGE TRISTE, C.1 – 17. (LISZT, 1922, P.1).....	32
EXEMPLO 2: TRECHO DE O MONGE TRISTE, C.31 – 35. (LISZT, 1922, P.2).....	33
EXEMPLO 3: TRECHO DE PYGMALION, MUSICADO POR GEORG BENDA EM 1779, QUE APRESENTA UM TEXTO VERBAL ENTRECORTADO POR FRASES MUSICAIS.	36
EXEMPLO 4: ARIADNE AUF NAXOS (1775), MANUSCRITO DE GEORG BENDA, P.102. MELODRAMA PARA ORQUESTRA E DOIS NARRADORES.	37
EXEMPLO 5: TRECHO DE MANFRED (1862), OP.115, DE ROBERT SCHUMANN. (SCHUMANN, 1942, P.43).....	38
EXEMPLO 6: TRECHO DE LENORE, DE FRANZ LISZT QUE APRESENTA UM RITORNELO PARA A PARTE DO PIANO. (LISZT, 1912, P.12).....	41
EXEMPLO 7: TRECHO DO MELODRAMA DIE KÖNIGSKINDER (1897) DE ENGELBERT HUMPERDINCK. (HUMPERDINCK, 1987, P.23).....	42
EXEMPLO 8: TRECHO DO MONGE TRISTE DE FRANZ LISZT, C.18-25. (LISZT, 1922, P.2).....	52
EXEMPLO 9: TRECHO DO MELODRAMA, C.36-47. (LISZT, 1922, P.3).....	53
EXEMPLO 10: OS DOIS PRIMEIROS COMPASSOS DA PARTE A DE NOÉMIA (C.1-2), PRIMEIRO ATO DAS 3 BALADAS DO AMOR AMARGO. (RIBEIRO, 2013, P.1).....	70
EXEMPLO 11: TRECHO DA PARTE B DE NOÉMIA (C.1-3), PRIMEIRO ATO DAS 3 BALADAS DO AMOR AMARGO. (RIBEIRO, 2013, P.4).....	70
EXEMPLO 12: TRECHO DA PARTE B DE NOÉMIA (C.8-10), PRIMEIRO ATO DAS 3 BALADAS DO AMOR AMARGO. (RIBEIRO, 2013, P.4).....	71
EXEMPLO 13: TRECHO DA PARTE B DE NOÉMIA (C.11-12), PRIMEIRO ATO DAS 3 BALADAS DO AMOR AMARGO. (RIBEIRO, 2013, P.4).....	71
EXEMPLO 14: TRECHO DA PARTE C DE NOÉMIA (C.7-8), PRIMEIRO ATO DAS 3 BALADAS DO AMOR AMARGO, QUE APRESENTA UMA ESCRITA EM ARABESCOS AO PIANO. (RIBEIRO, 2013, P.5).....	72
EXEMPLO 15: PRIMEIRO COMPASSO DE ROSALÍA, SEGUNDO ATO DAS 3 BALADAS DO AMOR AMARGO. (RIBEIRO, 2013, P.10).....	73
EXEMPLO 16: TRECHO DA PARTE A DE FLORBELA (C.6-9), TERCEIRO ATO DAS 3 BALADAS DO AMOR AMARGO. (RIBEIRO, 2013, P.12).....	74
EXEMPLO 17: TRECHO DA PARTE C DE FLORBELA (C.1-5), TERCEIRO ATO DAS 3 BALADAS DO AMOR AMARGO. (RIBEIRO, 2013, P.17).....	74
EXEMPLO 18: TRECHO DA PARTE B DE FLORBELA (C.1-2), SEGUNDO ATO DAS 3 BALADAS DO AMOR AMARGO. (RIBEIRO, 2013, P.15).....	74
EXEMPLO 19: ÚLTIMOS COMPASSOS DA PARTE C DE FLORBELA (C.16-21), TERCEIRO ATO DAS 3 BALADAS DO AMOR AMARGO. (RIBEIRO, 2013, P.19).....	75
EXEMPLO 20: TRECHO MUSICAL (C.1-2) QUE ELUCIDA A CARACTERÍSTICA COMPOSICIONAL DA PARTE A DAS 3 BALADAS DO AMOR AMARGO. (RIBEIRO, 2013, P.1).....	81
EXEMPLO 21: PRIMEIRA FRASE DA PARTE B DE NOÉMIA (C.1-3), PRIMEIRO ATO DAS 3 BALADAS DO AMOR AMARGO. (RIBEIRO, 2013, P.4).....	98

EXEMPLO 22: CLUSTER PRESENTE NA PARTE B DE NOÉMIA (C.9), PRIMEIRO ATO DAS 3 BALADAS DO AMOR AMARGO. (RIBEIRO, 2013, p.4).....	98
EXEMPLO 23: PRIMEIRA FRASE DA PARTE C DE NOÉMIA, PRIMEIRO ATO DAS 3 BALADAS DO AMOR AMARGO. (RIBEIRO, 2013, p.5).....	99
EXEMPLO 24: INTRODUÇÃO DA PARTE A DE FLORBELA (C.1-5), TERCEIRO ATO DAS 3 BALADAS DO AMOR AMARGO, JUNTO COM OS PONTOS 3 E 4 EXTRAÍDOS DO SEGUNDO EXPERIMENTO PRÉ-EXPRESSIVO.	107
EXEMPLO 25: TRECHO DA PARTE A DE FLORBELA (C.6-9), TERCEIRO ATO DAS 3 BALADAS DO AMOR AMARGO, JUNTO COM OS PONTOS 5,2 E 6 EXTRAÍDOS DO SEGUNDO EXPERIMENTO PRÉ-EXPRESSIVO.	108
EXEMPLO 26: TRECHO INICIAL DA PARTE C DE FLORBELA (C.1-5), TERCEIRO ATO DAS 3 BALADAS DO AMOR AMARGO. (RIBEIRO, 2013, p.17).....	111
EXEMPLO 27: DETALHE DA PÁGINA DE ROSTO DA PARTITURA DE PIERROT LUNAIRE (1912) DE ARNOLD SCHOENBERG (BRYN-JULSON & MATHEWS, 2009, p.11).....	116
EXEMPLO 28: TRECHO DE PIERROT LUNAIRE ONDE O COMPOSITOR DEFINE A DIFERENÇA ENTRE O CANTO CONVENCIONAL (GESUNGEN) E O CANTOFALADO (GESPROCHEN). (SCHOENBERG, 1994, p.72)	117
EXEMPLO 29: TRECHO DE ODE TO NAPOLEON BUONAPARTE (C.27) DE ARNOLD SCHOENBERG. (SCHOENBERG, 1944, p.7).....	119
EXEMPLO 30: TRECHO DO QUARTO MOVIMENTO DE MAKROKOSMOS I QUE APRESENTA UM EFEITO VOCAL. (CRUMB,1972, p.10)	120
EXEMPLO 31: TRECHO DA PARTE A DO PRIMEIRO MOVIMENTO DE 3 BALADAS DO AMOR AMARGO (C.1-2) QUE APRESENTA NARRAÇÃO REALIZADA PELA VOZ DO PIANISTA. (RIBEIRO, 2013, p.1).....	123
EXEMPLO 32: TRECHO DE MM51 (C.122-124) QUE APRESENTA GARGALHADA REALIZADA PELO PIANISTA. (KAGEL, 1976, p.14).....	124
EXEMPLO 33: TRECHO DO SEXTO MOVIMENTO MAKROKOSMOS I QUE APRESENTA ASSOPIO REALIZADO PELO PIANISTA. (CRUMB, 1972, p.12)	124
EXEMPLO 34: TRECHO DE DE PROFUNDIS (C.1-2) QUE APRESENTA RESPIRAÇÕES REALIZADAS PELO PIANISTA. (RZEWSKI, 1992, p.1)	125
EXEMPLO 35: TRECHO DE DE PROFUNDIS QUE APRESENTA GLISSANDI REALIZADOS PELO PIANISTA. (RZEWSKI, 1992, p.7).....	125
EXEMPLO 36: TRECHO DE DE PROFUNDIS QUE APRESENTA FONEMAS REALIZADAS PELO PIANISTA. (RZEWSKI, 1992, p.7).....	126
EXEMPLO 37: TRECHO DE DE PROFUNDIS QUE APRESENTA IMITAÇÃO DE INSTRUMENTO MUSICAL REALIZADA PELO PIANISTA. (RZEWSKI, 1992, p.40).....	126
EXEMPLO 38: TRECHO DA PEÇA <i>COMIGO ME DESAVIM</i> QUE APRESENTA NOTAÇÃO PROPORCIONAL PARA A AÇÃO VOCAL ASSINALADA EM VERMELHO, C.3. (OLIVEIRA, 2021, p.5)	132
EXEMPLO 39: TRECHO DA PEÇA <i>COMIGO ME DESAVIM</i> QUE APRESENTA NOTAÇÃO A AÇÃO VOCAL “INSPIRAR” ASSINALADA EM VERMELHO, C.1-2. (OLIVEIRA, 2021, p.5).....	133
EXEMPLO 40: TRECHO DA PEÇA <i>COMIGO ME DESAVIM</i> QUE APRESENTA NOTAÇÃO A AÇÃO VOCAL “EXPIRAR” ASSINALADA EM VERMELHO, C.6. (OLIVEIRA, 2021, p.6)	133
EXEMPLO 41: TRECHO DA PEÇA <i>COMIGO ME DESAVIM</i> QUE APRESENTA NOTAÇÃO A AÇÃO VOCAL “GRITAR” ACOMPANHADA PELO GRAVE DO PIANO, C.5-8. (OLIVEIRA, 2021, p.6).....	134

EXEMPLO 42: TRECHO DA PEÇA <i>COMIGO ME DESAVIM</i> QUE APRESENTA A AÇÃO VOCAL DE “SUSSURRAR” ASSINALADA EM VERMELHO, C.4. (OLIVEIRA, 2021, P.5)	135
EXEMPLO 43: TRECHO DA PEÇA <i>COMIGO ME DESAVIM</i> QUE APRESENTA NOTAÇÃO PARA A VOZ FALADA, C.17. (OLIVEIRA, 2021, P.8)	135
EXEMPLO 44: TRECHO DA PEÇA <i>COMIGO ME DESAVIM</i> QUE APRESENTA SETA QUE INDICA TRANSIÇÃO DO SUSSURRO PARA A VOZ FALADA, C.12-13. (OLIVEIRA, 2021, P.7).....	136
EXEMPLO 45: TRECHO DA PEÇA <i>COMIGO ME DESAVIM</i> CUJO TEXTO DEVE SER NARRADO DENTRO DA DURAÇÃO DE 12 SEMÍTIMAS, C.28-30. (OLIVEIRA, 2021, P.11).....	137
EXEMPLO 46: EXEMPLO DAS BATIDAS DO CLICK-TRACK APRESENTADO NA BULA DA PEÇA <i>COMIGO ME DESAVIM</i> . (OLIVEIRA, 2021, P.3)	137
EXEMPLO 47: TRECHO DA PEÇA <i>COMIGO ME DESAVIM</i> QUE APRESENTA O VOCALISE, C72-74.. (OLIVEIRA, 2021, P.22).....	138
EXEMPLO 48: TRECHO DA PEÇA <i>COMIGO ME DESAVIM</i> QUE APRESENTA UMA MELODIA CANTADA, C.86-90. (OLIVEIRA, 2021, P.25)	139
EXEMPLO 49: TRECHO DA PEÇA <i>COMIGO ME DESAVIM</i> QUE APRESENTA ALGUNS COMANDOS TEATRAIS, C.28-30. (OLIVEIRA, 2021, P.11)	140

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1: CARTAZ DO FILME O MONGE TRISTE.....	25
IMAGEM 2: PROCESSO PARA A CENA DE O MONGE TRISTE – FOTO: MATEUS LUSTOSA.	59
IMAGEM 3: PROCESSO PARA A CENA DE O MONGE TRISTE – FOTO: MATEUS LUSTOSA.	60
IMAGEM 4: PROCESSO PARA A CENA DE O MONGE TRISTE – FOTO: MATEUS LUSTOSA.	60
IMAGEM 5: PROCESSO PARA A CENA DE O MONGE TRISTE – FOTO: MATEUS LUSTOSA.	61
IMAGEM 6: PROCESSO PARA A CENA DE O MONGE TRISTE – FOTO: MATEUS LUSTOSA.	64
IMAGEM 7: PROCESSO PARA A CENA DE O MONGE TRISTE – FOTO: MATEUS LUSTOSA.	64
IMAGEM 8: PROCESSO PARA A CENA DE O MONGE TRISTE – FOTO: MATEUS LUSTOSA.	65
IMAGEM 9: PROCESSO PARA A CENA DE O MONGE TRISTE – FOTO: MATEUS LUSTOSA.....	65
IMAGEM 10: PROCESSO PARA A CENA DE O MONGE TRISTE – FOTO: MATEUS LUSTOSA.	66
IMAGEM 11: FRAGMENTO DA AÇÃO REPRESENTADA PELO VERBO “PROCURAR” – FOTO: MATEUS LUSTOSA.....	83
IMAGEM 12: FRAGMENTO DA AÇÃO REPRESENTADA PELO VERBO "ARRASTAR" – FOTO: MATEUS LUSTOSA.....	83
IMAGEM 13: FRAGMENTO DA AÇÃO REPRESENTADA PELO VERBO "PRENDER" – FOTO: MATEUS LUSTOSA.	84
IMAGEM 14: FRAGMENTO DA AÇÃO REPRESENTADA PELO VERBO "TIRAR" – FOTO: MATEUS LUSTOSA.	84
IMAGEM 15: FRAGMENTO DA AÇÃO REPRESENTADA PELO VERBO "RASTREAR" – FOTO: MATEUS LUSTOSA.....	85
IMAGEM 16: FRAGMENTO DA AÇÃO REPRESENTADA PELO VERBO "VOMITAR" – FOTO: MATEUS LUSTOSA.	85
IMAGEM 17: STORYBOARD DO SEGUNDO EXPERIMENTO PRÉ-EXPRESSIVO: CIRCUITO COM BASTÃO – FOTO: MATEUS LUSTOSA	87
IMAGEM 18: VARIAÇÃO DOS PONTOS EXTRAÍDOS DO SEGUNDO EXPERIMENTO PRÉ-EXPRESSIVO – FOTO: MATEUS LUSTOSA.	89
IMAGEM 19: FRAGMENTO DA AÇÃO REPRESENTADA PELO VERBO “RASTREAR”, NA POSIÇÃO SENTADA – FOTO: MATEUS LUSTOSA	93
IMAGEM 20: TIRAR/ESQUERDA: VARIAÇÃO DA AÇÃO REPRESENTADA PELO VERBO "TIRAR" – FOTO: MATEUS LUSTOSA.	94
IMAGEM 21: FRAGMENTO DA AÇÃO REPRESENTADA PELO VERBO “ARRASTAR”, NA POSIÇÃO SENTADA – FOTO: MATEUS LUSTOSA.	95
IMAGEM 22: FRAGMENTO DA AÇÃO REPRESENTADA PELO VERBO “VOMITAR”, NA POSIÇÃO SENTADA. A SETA ALARANJADA REPRESENTA A DIREÇÃO DO MOVIMENTO – FOTO: MATEUS LUSTOSA.	97
IMAGEM 23: PONTO 6 EXTRAÍDO DO SEGUNDO EXPERIMENTO PRÉ-EXPRESSIVO – FOTO: MATEUS LUSTOSA.....	102
IMAGEM 24: PONTO 3 EXTRAÍDO DO SEGUNDO EXPERIMENTO PRÉ-EXPRESSIVO – FOTO: MATEUS LUSTOSA.....	103
IMAGEM 25: PONTO 4 EXTRAÍDO DO SEGUNDO EXPERIMENTO PRÉ-EXPRESSIVO – FOTO: MATEUS LUSTOSA.....	103

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1: ROTEIRO SONORO DA CONTAÇÃO DO MONGE TRISTE.....	50
QUADRO 2: BLOCO 2 DO ROTEIRO SONORO DA CONTAÇÃO DO MONGE TRISTE.....	52
QUADRO 3: BLOCO 4 DO ROTEIRO SONORO DA CONTAÇÃO DO MONGE TRISTE.....	53

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1 O MONGE TRISTE: DA PLASTICIDADE DAS PALAVRAS À CORPORIFICAÇÃO DE UM PERSONAGEM.....	31
1.1 DER TRAU RIGE MÖNCH: MELODRAMA PARA PIANO E NARRAÇÃO	31
1.2 DO MELODRAMA.....	35
1.3 DA CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS	43
1.4 DO PROCESSO	47
2 3 BALADAS DO AMOR AMARGO E AS AÇÕES FÍSICAS DE GRO TOWSKI.....	67
2.1 3 BALADAS DO AMOR AMARGO OU 3 BALADAS DO AMARGO AMOR: PEÇA PARA PIANO E VOZ DO PIANISTA	67
2.2 JERZY GRO TOWSKI E AS AÇÕES FÍSICAS.....	76
2.3 PRÉ-EXPRESSIVIDADE	80
2.3.1 PRIMEIRO EXPERIMENTO PRÉ-EXPRESSIVO.....	81
2.3.2 SEGUNDO EXPERIMENTO PRÉ-EXPRESSIVO.....	86
2.4 ESTRUTURA INDIVIDUAL	90
2.4.1 NOÉMIA: PARTE A	92
2.4.2 NOÉMIA: PARTE B	97
2.4.3 NOÉMIA: PARTE C	98
2.4.4 ROSALÍA	101
2.4.5 FLORBELA: PARTE A	106
2.4.6 FLORBELA: PARTE B.....	108
2.4.7 FLORBELA: PARTE C.....	110
3 O PIANISTA VOZEANTE.....	114
3.1 DO MELODRAMA AO VOZEANTE: A BUSCA DE UM TERMO EM PORTUGUÊS	114
3.2 COMIGO ME DESAVIM: PARA PIANISTA VOZEANTE E ELETRÔNICA	129
4 HIEROGLYFO REVISITADO.....	141
4.1 A VOZ DO PIANISTA EM JOGO: UM TELEFONE SEM FIO	147
4.2 DÁ O PLAY!.....	152
4.2.1 GALLET CONFESSA PARA A PARTITURA.....	152
4.2.2 A PARTITURA CONTA PARA O PIANISTA.....	153

4.2.3	O PIANISTA COCHICHA PARA CAMPOS	153
4.2.4	CAMPOS ESBRAVEJA PARA O VOZEANTE	153
4.2.5	O VOZEANTE CONFIDENCIA PARA O BUFÃO.....	154
4.2.6	O BUFÃO BERRA PARA A PLATEIA	157
	CONCLUSÃO	162
	REFERÊNCIAS	165
	ANEXOS	177

INTRODUÇÃO

A linguagem chama um gato de gato como se o gato vivo fosse idêntico ao seu nome (...) a linguagem comum provavelmente tem razão, é o preço que pagamos pela paz.

Maurice Blanchot

Esta pesquisa teve um grande impulso quando eu estava cursando o mestrado em 2015, cujo objeto de estudo era a canção de câmara, mais especificamente a interpretação musical da coleção de canções *Historietas*, de Heitor Villa-Lobos. O principal objetivo era investigar a multiplicidade de interpretações possíveis que uma notação musical, um poema e/ou imagens suscitadas pela obra podem oferecer.

A canção de câmara tornou-se um objeto de estudo em 2006, durante minha graduação em licenciatura em Música na UFMS, onde pude colaborar com alguns cantores em suas aulas e recitais. O interesse foi tamanho que acabou gerando o tema do meu TCC, cujo título é “Um Estudo da Atuação do Pianista Acompanhador na Formação Canto/Piano” (2010). Parte importante dessa pesquisa foi a discussão de estratégias para a interpretação de algumas canções. Dentre as estratégias encontrava-se a necessidade de uma maior observância na relação *texto-música* da canção.

Faz-se notório que meu estudo ainda estava cercado por uma visão bastante tradicional, comumente encontrada nas pesquisas a respeito da canção de câmara. Porém, quando ingressei no bacharelado em piano na UFMG, entrei em contato efetivo com novas possibilidades de performance da canção, por efeito do trabalho de mestrado, e posteriormente de doutorado, que a cantora e pesquisadora Aline Araújo estava realizando, nos quais tive o privilégio de ter colaborado como pianista. Por meio da interação Música-Teatro, a pesquisadora buscava uma expansão da capacidade expressiva do cantor e, por consequência, uma visão que fugisse aos padrões tradicionais dos concertos de canção de câmara. Visão essa que, para mim, até então era desconhecida.

Em 2013, colaborando com a cantora para a realização de um experimento pude me deparar mais efetivamente com sua proposta. Recordo-me que em uma disciplina durante seu curso de doutoramento, Aline havia sido questionada se um instrumentista, excetuando o

cantor, poderia realizar as grandes movimentações corporais das quais a cantora estava propondo em suas performances, visto que os instrumentistas estão sempre apoiados em um instrumento externo e que possuem suas movimentações cercadas pela técnica. Tendo tal desafio em vista, realizamos um trabalho, uma experiência, onde tive o meu primeiro contato direto com a possibilidade cênica da performance pianística.

Em resumo, utilizamos a canção *Der Engel* de Richard Wagner (1813 – 1883), que já estava presente em nosso repertório, para buscar uma expansão expressiva de nossas ações no palco. A partir de um estudo de ações físicas extraídas da canção, seja pelo poema, pelos gestos musicais, coloridos, andamentos, e todas as possibilidades de movimento que a obra poderia oferecer, construímos um subtexto cuja linha de ações físicas poderia ser incorporada em nossa atuação. Não entrarei em detalhes sobre este processo¹, mas vale mencionar que, na performance que se construía, deparei-me com movimentações corpóreas que pareciam improváveis, como: entrar ao palco dançando; tocar com os calcanhares levantados; tocar com o troco agachado como se estivesse sustentando um peso nas costas; braços e mãos tão leves como se flutuassem para além das ações usuais já praticadas em meu fazer artístico.

Era minha primeira experiência de uma ruptura com a tradição, em específico a que determina a maneira “correta”, quase única, de execução pianística da música ocidental de concerto. A possibilidade de uma nova corporeidade frente ao instrumento pôde gerar questões que colocaram em xeque minha visão de técnica musical. Questões essas que, na época, eu não encontrava palavras para elaborar uma elucidação². Mas, acredito que este presente texto se aproxima de uma resposta às tais indagações.

As ideias inovadoras para performance da canção de câmara somaram-se, como uma força motriz para buscar novos caminhos interpretativos para a minha pesquisa, aos questionamentos levantados durante uma disciplina da Escola de Belas-Artes da UFMG, “Da imagem: imagens”, ministrada pela Prof^a Dr^a Daisy Turrer. A aproximação com o estatuto da imagem emergiu com o intuito de explorar os traços imagéticos da escrita pianística presentes nas canções de câmara, e como o músico, durante sua *performance*, entrega ao público suas escolhas interpretativas, mais exatamente as suas concepções e/ou criações imagéticas. Pensando nisso, como seria possível o intérprete se utilizar da imagem musical e da imagem poética para construir a sua “imagem *performance*”? Interessava-me uma investigação das possibilidades expressivas do pianista camerista, com uma intenção de *performance* voltado

¹ Um processo semelhante será apresentado no segundo capítulo desta tese.

² Ao final do ensaio com a canção, Aline realizou uma entrevista comigo para documentar essa experiência. Para assistir: <https://youtu.be/5rN7yStbLU8> Acesso em 23/07/2022.

para exploração da “criação de imagens” em sua interpretação e, principalmente, como transportar essas imagens ao corpo.

A ementa da mencionada disciplina interessou-me por tratar a questão da imagem de uma forma diferente da maneira como, muitas vezes, a questão imagética é disposta em algumas pesquisas sobre a canção de câmara. A partir das leituras de textos referentes à questão da imagem nas artes e na literatura aproximávamos de filósofos como Jacques Derrida, Maurice Blanchot, Roland Barthes, Walter Benjamin e tantos outros que puderam contribuir na ressignificação do meu papel artístico. Acredito que desde então, iniciei um olhar “combativo” à praxis da performance musical tradicional.

Em leitura ao artigo *A imagem sob os olhares da Desconstrução de Alice Serra* (2014) encontrei uma perturbação às minhas “fidelidades” frente ao modelo performático da música ocidental de concerto e às pesquisas sobre a canção de câmara, ancoradas em um modelo canônico. A autora inicia seu texto lançando uma imagem mencionada por Derrida que marcaria a abordagem desconstrutivista. Vejamos:

Nos alpendres de sua casa, em sua infância na Argélia, o pedreiro colocara um ladrilho invertido ou deslocado. O menino Jacques Derrida demorava-se em olhar para esse ladrilho. A Desconstrução – comenta o autor em “rastros e arquivos, imagem e arte” – “consiste justamente em colocar os ladrilhos do avesso, enfim, a perturbar uma ordem”. (SERRA, 2014, p.38)

A respeito dessa imagem, Serra (2014) afirma que o pensamento desconstrutivista perturba uma estrutura. Porém, tal pensamento não visa puramente uma desordem, ou uma inversão do ladrilho ao avesso, mas “aponta para as fraturas e incongruências já inerentes ao que se apresenta de forma harmônica e solidificada” (SERRA, 2014, p.38).

Diante da ideia de desconstrução da obra de arte, a partir do conceito de Derrida, analisei as minhas próprias noções de leitura e interpretação de uma obra musical, e pude, então, pesquisar um desvio, quase de forma abrupta às repetições de uma ética que dita as maneiras corretas de *performar*: Se minha linha de pesquisa era, e continua sendo, a performance musical, qual era o “ladrilho do avesso” dessa estrutura denominada “música erudita”?

Baseada em uma análise do que poderíamos chamar de “imagem-performance”, despontava um olhar combativo – quase uma “vingança”³ – para a tradição. Importante ressaltar que, por mais estranho que soe essa palavra, essa era a sensação que eu aparentemente sustentava: a ideia de uma desconstrução só poderia acontecer após um combate com a tradição.

³ Inclusive, essa palavra foi utilizada por um dos membros avaliadores da minha qualificação de mestrado.

Em complemento às palavras de Serra (2014), separei alguns parágrafos que marcaram – e tem marcado desde então – as minhas inquietações, os meus “combates”.

De Roland Barthes:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saldos dos mil focos da cultura. (BARTHES, 1988, p.68-69) (...) para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do autor. (BARTHES, 1988, p.70)

De Walter Benjamin:

Tal como cacos de um vaso, para se poderem reajustar, têm de encaixar um nos outros nos mais pequenos pormenores, embora não precisem ser iguais, assim também a tradução, em vez de querer assemelhar-se ao sentido do original, deve antes configurar-se, num ato de amor e em todos os pormenores, de acordo com o modo de querer dizer desse original, na língua da tradução, reconhecíveis como fragmento de uma língua maior, tal como os cacos são os fragmentos do vaso inteiro. (BENJAMIN, 2018, p.97)

De Maurice Blanchot:

Ao nível do mundo, a ambiguidade é possibilidade de entendimento; o sentido escapa sempre para um outro sentido; o mal-entendido serve à compreensão, exprime a verdade do entendimento que quer que ela jamais seja entendida, de uma vez por todas. Um outro nível é aquele que se exprime pelas duas versões do imaginário. (...) Aqui, o *sentido* não escapa para um outro sentido, mas no *outro* de todos os sentidos e, por causa da ambiguidade, nada tem sentido, mas tudo *parece* ter infinitamente sentido” (BLANCHOT, 1987, p.264)

Em suma, já não me interessava o significado e o desígnio da obra: “revelar” as possíveis intenções do compositor plasmada na partitura – revelar a verdade⁴ – mas, reconduzi-la a uma diversidade de *sentidos*⁵. Isso porque “a desconstrução não apreende a arte como um objeto dado ou construído pela teoria, tampouco se dirige a obras e artistas com um sistema prévio de conceitos ou com um método interpretativo a ser-lhes aplicado” (SERRA, 2014, p.39).

A partir de problematizações a respeito de como percebemos e reproduzimos a canção durante a *performance*, desencadeadas a partir de um pensamento desconstrutivista, emergiu meu interesse em problematizar o papel do intérprete como agente ativo na criação musical e, principalmente, em sua atuação no palco. Nossos estudos iniciais, resultado desse “combate”, foram investigados a partir de interpretações originadas por colagens de textos literários nas

⁴ Tais desconstruções não conduzem a uma tese sobre a verdade da arte. Elas indicam, antes, que tal verdade é escorregadia como o quase conceito derridiano da *différance*. A *différance* está no modo como a percepção acontece, no modo como se vinculam sentido e imagem, no modo como a linguagem se manifesta e se retém: cada imagem, cada palavra, cada qualidade sensível é presente enquanto já se fragmenta, enquanto passa ao não visível, enquanto temporiza-se e espaça-se, produzindo rede de diferenças. (SERRA, 2014, p.43)

⁵ Não cabe aqui a escolha de um sentido, um “ou isto ou aquilo”, mas sim de manter uma ambiguidade.

canções, cuja narração seria realizada pelo pianista. O propósito desse experimento era realizar uma “releitura” da canção de câmara a partir da resignificação das imagens em jogo, em performance. E, ao supor uma “releitura” de uma canção de câmara, onde conectam-se a música e um texto narrado pelo pianista, um conto por exemplo, emergia dessa *performance* uma rede de conexões: a narrativa do poema da canção com a narrativa do conto; imagens do poema da canção com imagens do conto; traços imagéticos da música com as imagens do conto; interação do pianista com o cantor; interação do pianista com o conto; interação do cantor com o conto; interação do pianista com a plateia; e tantos outros. Dessa forma, a canção passou a ser um veículo para alcançarmos o desenvolvimento de uma prática ainda pouco explorada: a criação.

O trabalho de criação artística visava a experimentação de uma interpretação musical que pudesse provocar uma transformação da obra a partir da *desconstrução* da *imagem* do pianista – sobretudo os pianistas cameristas que se dedicam à canção de câmara, cuja prática constantemente, é vista como mero acompanhamento –.

Com os desdobramentos da questão da imagem em nosso fazer artístico, somaram-se, às problematizações, todos os elementos constituintes do modelo – quase um arquétipo – denominado pianista clássico, ou ainda pianista erudito. Como, por exemplo, sua indumentária, sua postura frente ao instrumento e sua posição de perfil perante a plateia. Acredito que esses e, tantos outros elementos, que serão discutidos nesta tese, acabam gerando um *ícone* no imaginário geral.

Faz parte do imaginário popular a figura do Pernalonga ao piano, por exemplo, ou ainda de outros desenhos animados como Tom e Jerry⁶. E, até mesmo, das personagens pianistas que já figuraram em novelas, filmes e outros. Um modelo “clássico” que aponta um alvo, um objetivo, ao “pianista erudito”: ser um *virtuose*. Isto é, encaixado em um padrão, repetido pelo universo midiático, como um músico detentor de grande distinção, vestido com casaca, e tocando virtuosamente seu instrumento.

Para além de uma nova perspectiva textual que se construía a partir da colagem de textos de naturezas distintas, fazia-se inerente à minha proposta uma expansão na atuação do pianista durante a prática da canção de câmara. O pianista camerista é responsável por criar ambientações, tecer comentários com a melodia do canto, suscitar imagens e outros. Enquanto o pianista-narrador⁷, além de executar a obra musical, exerce as funções de narrar, criar, parafrasear e atuar. Eis os desafios a este novo intérprete: sair do seu instrumento (zona de

⁶ Ambos exemplos tratam-se da execução da obra Rapsódia Húngara nº2 de Franz Liszt.

⁷ O termo ‘pianista-narrador’ era nossa primeira tentativa de nomear esse performer.

conforto) e encarar o público, lidar com as palavras enquanto executa uma obra musical e aliar o gestual da narração com o gestual do pianista.

Em toda nossa formação nunca nos deparamos com a exploração de outras habilidades que o pianista possa desenvolver em sua performance como, por exemplo, locomover-se para além de sua posição habitual frente ao instrumento, e até mesmo usar sua voz. A esse respeito, a pesquisadora Jussara Fernandino (2013) pontua a necessidade de vazão da expressão artística. Necessidade essa, que gerou todo o escopo desta presente pesquisa. Vejamos:

Em meus estudos musicais, que culminaram com a Graduação em Piano pela UFMG, percebia que o gradativo aprofundamento das aquisições técnicas e do desenvolvimento de repertório era inversamente proporcional à fluência da manifestação expressiva espontânea. Essa percepção não se dava de maneira consciente na época. Ao lado do encantamento e entusiasmo pelo descortinar do universo musical, foi surgindo, ao mesmo tempo, uma sensação subjacente de inadequação e necessidade de vazão da expressão artística. De maneira geral, um curso de Música é centrado na aquisição de habilidades, principalmente em torno do desempenho instrumental, como se a musicalidade se desenvolvesse apenas a partir do manejo do instrumento e não da potencialidade do instrumentista. Também não são contempladas as questões relacionadas ao palco ou à expressão do artista em estado de atuação, nem à sua comunicação com o espectador. A ideia de perfeccionismo presente no treinamento e no estudo diário toma esse espaço, acreditando-se que esse seja o único meio de “tocar bem”. Não raro os músicos se veem, até mesmo em pleno momento da execução musical, preocupados com os trechos mais complexos da obra, tensos com a ameaça do fracasso, supervalorizando a possibilidade do erro e subestimando as possibilidades da música que os mesmos são capazes de gerar (principalmente os de formação erudita). Nesses momentos, ao que parece, ocorre uma desconexão do intérprete com sua própria expressão artística, anulando, consequentemente, sua interação com a plateia. (FERNANDINO, 2013, p.3)

Voltamos a nossa atenção à fase inicial do doutoramento, o pré-projeto apresentado foi intitulado como *A “DESCONSTRUÇÃO” DA CANÇÃO DE CÂMARA E O PIANISTA-NARRADOR: A experimentação de uma nova performance musical*. Contudo, incentivado pela banca avaliadora do processo seletivo, iniciei uma busca por obras para piano solo que demandavam o uso da voz e, logo me deparei com o atual objeto desta pesquisa.

Deliberadamente, empreendemos uma investigação sobre esse tipo de repertório tão pouco explorado pelos pianistas e compositores. E, como nossa primeira experiência, durante o mestrado, havia sido com a contação de histórias, cuja narração tinha os contos literários como objeto, prosseguimos com a intenção de encontrar obras que apresentassem essa mesma característica, ou seja, a narração de histórias curtas que fossem ou que pudessem ser acompanhadas pelo piano. Dentre as obras primeiramente encontradas, citamos: *Pedro e o Lobo*, Op.67, de Sergey Prokofiev (1891-1953), escrita para narrador e orquestra, mas que possui uma adaptação para piano e narração; *Historie de Babar*, FP129 de Francis Poulenc

(1899-1963), escrita para narrador e piano; e *Enoch Arden*, Op.38 de Richard Strauss (1864-1949), um melodrama para narrador e piano.

Apesar de existirem performances dessas obras onde o pianista também realiza a narração, as peças não eram destinadas majoritariamente a apenas um performer. Aos poucos, encontramos obras escritas para pianista *solo* que apresentavam essa característica em sua composição, isto é, através do uso de sua voz, os compositores exploravam as habilidades performáticas do pianista. Porém, as pesquisas voltadas para esse gênero são bastante escassas e a falta de uma nomenclatura específica a este pianista dificulta, ainda mais, o acesso a este repertório em questão.

Percebemos, assim, as primeiras demandas da nossa pesquisa: a exploração de possíveis habilidades e estratégias para abordar as vocalizações em obras para piano e o desenvolvimento de um vocabulário, em especial uma terminologia para o pianista que faz uso de sua voz durante a performance.

Para que não haja confusões de leitura, importante salientar que o leitor irá se deparar, nas discussões a seguir, com duas características e/ou concepções de voz do performer. A voz do pianista, enquanto produção vocal, será abordada paralelamente, e por vezes entrecruzada, com a representação de indivíduo e suas formas de existência. Afinal, voz deve ser entendida também como sinônimo de opinião, decisão, reivindicação. Além disso, cabe ressaltar ainda, que evitamos a dissociação corpo/voz e, por este motivo, os estudos performáticos que apresentaremos têm como propósito a expressividade artística do performer alcançada por meio do trabalho corporal e a produção vocal constituída por este corpo.

Posto que sugerimos uma nomenclatura em português ao gênero, despontaram questões motivadoras à nossa pesquisa: Quando a voz começou a aparecer em partituras de peças para piano? Por que essa prática ainda é incomum aos programas de concerto? Além dessas perguntas, outro questionamento, bastante presente nas pesquisas que abordam a voz do pianista, diz respeito às técnicas estendidas. Por apresentar um elemento composicional não convencional em relação ao repertório canônico e, conseqüentemente, uma modalidade de performance pouco explorada pelos pianistas, a utilização da voz em peças musicais instrumentais se encontra no rol das técnicas estendidas, as quais, por sua vez, estão sempre em expansão. Mas se a voz do pianista é um resultado sonoro obtido independente da interface própria do instrumento, o conceito de técnica estendida é capaz de abarcar essa característica performática?

Dessa forma, junto com a perspectiva conceitual de piano estendido, precisamos compreender o contexto histórico do gênero e como este acabou se isolando do repertório tradicional da música de concerto ocidental.

As obras musicais apresentadas nos capítulos desta tese são os canais que nos conduziram ao processo de criação performática, onde pudemos experimentar e realizar nossas ideias. As diferentes leituras das peças convocaram diferentes metodologias, ou seja, cada performance elaborada, e conseqüentemente cada capítulo, apresenta um escopo metodológico próprio, com uma característica em comum: o estudo de caso exploratório e descritivo.

Feitas todas estas considerações sobre as questões impulsionadoras de nosso trabalho artístico, prossigamos para o conhecimento dos objetivos da presente pesquisa. O objetivo principal deste estudo é colaborar para a investigação de mecanismos, ou processos criativos que possam propiciar um desenvolvimento expressivo às performances de pianistas que utilizam a voz, não apenas se atentando a aspectos meramente técnicos, mas apresentando possibilidades de novas leituras da obra musical, em diálogo com múltiplas artes, a fim de dispor o seu corpo-voz a uma liberdade criadora durante a performance.

Os objetivos específicos são: 1) contextualizar historicamente o repertório que une música e voz falada, principalmente as peças para piano, e rastrear como o mesmo pode ter evoluído ao longo dos anos; 2) sugerir uma nomenclatura em português aos pianistas que fazem uso de sua voz; 3) apresentar percursos interpretativos para este repertório específico; 4) problematizar a liberdade interpretativa do pianista de música ocidental de concerto.

Cabe frisar que todos os processos de elaboração das performances aqui apresentadas contaram com a colaboração/orientação do professor e diretor cênico Leonardo Ortiz⁹. Desde exercícios que estimularam o corpo, até as concepções dramáticas das obras.

O primeiro capítulo apresentará a construção performática do melodrama *O Monge Triste*, tradução de *Der Traurige Mönch* (1860) escrito por Nikolaus Lenau e musicado por Franz Liszt.

O gênero melodrama em sua definição mais simples seria a união de música e teatro. O termo é composto pelas raízes gregas “*μέλος*” (música) e “*δρᾶμα*” (fazer, agir), e pode ser utilizado para se referir a um gênero dramático em que uma ação recitada se sobrepõe à música e no qual fundamenta um elemento estrutural e expressivo. Na Itália, o termo (*melodramma*) é

⁹ Mestrando em Teatro pela UFSJ. É graduado em teatro - Licenciatura em teatro pela Universidade Federal de Minas Gerais (2007) e formado como ator pelo Curso Técnico de ator em nível médio do Teatro Universitário da UFMG. Atualmente é Diretor/Ator da Companhia Valentina de teatro e possui experiência na área de Artes, com ênfase em Teatro, e pesquisas artísticas aprofundadas em Teatro de Animação.

utilizado para “drama musical” ou ópera. Na Espanha foram utilizados termos como “melodrama”, “*escena unipersonal*” (monólogo), “*escena de música*” (cena musical), “*escena trágico-lírica*” (cena trágico-lírica), “drama trágico” e outros. Em 1949, o musicólogo José Subirá, em seu estudo¹ “*El Compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español de melólogo (Melodrama)*”, propôs o uso do termo “melólogo”, formado pelas raízes “*μέλος*” (melodia) e “*λόγος*” (palavra). Porém, a maioria das línguas, com exceção do melólogo italiano, utilizam o termo “melodrama” (MATEOS, 2016). Segundo Grout, o melólogo “é uma das muitas tentativas históricas de resolver o eterno problema da união entre ação, palavra e música no teatro” (GROUT, 1950, p.465).

Após apresentar uma contextualização histórica do gênero melodrama, discutiremos o principal aporte cênico do nosso estudo de *O Monge Triste*, a contação de histórias. O desenvolvimento das ações vocais necessárias a narração do texto, criada a partir de técnicas da contação de histórias, tornou possível, também, a concepção da corporeidade do personagem. A partir desta *outra* corporeidade, pretendemos iniciar um espaço de reflexão sobre o *status quo* da tradição interpretativa da música de concerto, principalmente ao que diz respeito às técnicas de execução do piano.

O estudo do melodrama de Liszt, apesar de ter iniciado logo no princípio de nosso doutoramento, deu-se, enquanto performance, durante o isolamento social em consequência da pandemia de Covid-19, no ano de 2020. Como o discurso cênico alcançado não poderia ir ao palco, optamos por realizar em formato de vídeo-performance, em parceria com Mateus Lustosa¹⁰. O filme foi realizado com recursos da Lei Aldir Blanc de Minas Gerais, e estreado em 30 de agosto de 2021¹¹.

¹⁰ Mateus Lustosa é diretor de arte, fotógrafo e artista visual, pós-graduando em Artes Plásticas e Contemporaneidades na Escola Guignard (UEMG) e bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Publicidade e Propaganda e ênfase em Teorias da Imagem, pela UFMG. À frente do Estúdio Ventana desde sua fundação em 2017, sua atuação comercial é focada na criação de ensaios em foto, vídeo e projetos de design gráfico para os mercados de arte, design, publicidade, moda e arquitetura. Autoralmente, pesquisa as potencialidades da relação de diferentes mídias e suportes.

¹¹ O filme pode ser assistido através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=rYjodGWwbEM> . Acesso em 05/11/2021.



Estúdio Ventana
apresenta

O MONGE

triste

Um filme de
Adriano Lopes Sobrinho e Mateus Lustosa

Mateus Lustosa

Direção e Roteiro
Direção de Fotografia
Edição e Montagem

Leonardo Ortiz

Direção Cênica

Adriano Lopes Sobrinho

Argumento
Pianista vozeante

Bruno Oliveira

Identidade Visual

Bia Perdigão

Assistente de Direção
Figurino e Roteiro

Gustavo Crivellari

Assistente de Fotografia



CULTURA E
TURISMO



MINAS
GERAIS

GOVERNO
DIFERENTE.
ESTADO
EFICIENTE.

SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DO
TURISMO



PÁTRIA AMADA
BRASIL
GOVERNO FEDERAL

Imagem 1: Cartaz do filme *O Monge Triste*.

O segundo capítulo analisa a performance cênica da obra para ‘piano e voz do pianista’: *3 Baladas do Amor Amargo ou 3 Baladas do Amargo Amor* (2013). Esta peça, escrita pelo compositor brasileiro Antonio Celso Ribeiro, foi responsável por iniciar nossos estudos teatrais e direcionar a pesquisa para o diálogo entre música, teatro e outros campos artísticos na construção da performance do pianista que faz uso de sua voz. O capítulo apresenta um percurso de pesquisa dividido em três partes: a primeira está voltada para a análise da obra musical; a segunda para o estudo sobre o principal recurso teatral utilizado em nossa performance, um trabalho com base na prática das ações físicas desenvolvidas pelo encenador Jerzy Grotowski (1933-1999); e a terceira parte está voltada para o processo de elaboração cênica, propriamente dita.

A análise da obra tem por objetivo, além de apresentar e difundir a peça, discorrer sobre a escolha e manuseio dos textos pelo compositor e discutir as possíveis características composicionais que aproximam essa peça para piano e voz do pianista ao gênero pianista vozeante. Para tal, ao analisar a peça musical, focamos apenas nos aspectos composicionais que são pertinentes à discussão levantada na terceira parte deste capítulo, a de estruturação da performance.

Em nosso estudo inicial da peça, buscamos realizar a narração o mais próximo possível da maneira em que está disposta na partitura, sem recorrer a um estudo técnico e específico para a realização das vocalizações. Porém, ao tomarmos consciência que as *3 Baladas do Amor Amargo* foram concebidas como uma mini-ópera, decidimos desenvolver uma performance cênica da obra com o objetivo de fortalecer a narratividade presente na mesma. Desse modo, concluímos que seria necessário um treinamento voltado à nossa expressividade vocal e corporal.

Ao deslocarmos para outro campo de conhecimento, no caso o teatro, nos municiamos de ferramentas cênicas que nos ajudaram a ter mais consciência da dramaturgia, além da possibilidade de contornar as inseguranças, a timidez e até o constrangimento, com os quais nos deparamos com este tipo de repertório. Portanto, nos próximos subcapítulos, apresentaremos os registros dos estudos interacionais entre música e teatro, desde o trabalho pré-expressivo até a estruturação de uma performance cênico-musical.

Nosso trabalho pré-expressivo será discutido em dois exercícios que denominamos, para esta pesquisa, como experimentos. Podemos entender a pré-expressividade como um nível

preliminar¹². Através dos dois exercícios que visavam o estímulo da expressividade corporal para além dos gestos e movimentos ao qual nosso corpo estava habituado e, mais especificamente, as propostas administradas pelo preparador cênico pretendiam desconstruir a corporeidade tradicional de pianista. Importante ressaltar que entendemos como corporeidade tradicional a postura “clássica” do pianista de concerto, ou seja, o músico encontra-se sentado, dedos acionando as teclas de maneira vertical e seus pés acionando os pedais. E, geralmente, toda movimentação, de braços, tronco e cabeça, está moldada às necessidades da prática instrumental.

A partir dos exercícios teatrais foi possível criar um novo repertório corporal que, ao ser aplicado e adaptado à prática instrumental, expandiu nossas possibilidades performáticas da obra. Essa operação de adaptar os movimentos corporais extraídos dos experimentos, junto com suas resultantes criativas à performance do pianista, resultou em uma estrutura, cujas ações físicas e vocais puderam ser fixadas e repetidas, “fazendo mudanças e aperfeiçoando-a até transformá-la em espetáculo” (GROTOWSKI *apud* RICHARDS, 2014, p.13).

Em nossa “estrutura individual” apresentaremos as adaptações das ações físicas ao pianista, somando-se ao principal propósito do capítulo, o de orientar o leitor à compreensão do **processo** de criação e da prática desenvolvida a partir dele. Assim, registraremos as principais etapas do nosso processo criativo, principalmente aquelas possíveis de se colocar em formato textual.

No terceiro capítulo, com caráter de interlúdio nesta tese, focamos em uma das primeiras demandas de nossa pesquisa, a de cunhar um termo em português que pudesse nomear o pianista que utiliza sua voz durante a performance. Para tal, rastreamos como a voz tem sido empregada em obras para piano, desde os melodramas românticos até a atualidade, isto é, como a escrita das vocalizações moldaram-se ao longo do tempo até atingir o surgimento e desenvolvimento do gênero *vocalizing pianist*.

Mesmo com uma bibliografia ainda escassa sobre o *vocalizing pianist*, percebemos que o termo acabou sendo fixado na literatura inglesa, pois foi capaz de abranger todas as formas de vocalizações presentes em uma determinada obra. Ao pesquisar “*vocalizing pianist*” no *Youtube*, uma das maiores e mais populares plataformas de compartilhamento de vídeos do

¹² Podemos entender a pré-expressividade como um nível básico, que está na raiz de todas as técnicas, de expressão do ator. Neste nível, o indivíduo pode deparar-se com a manifestação da “presença do ator” ou do seu “*bios cênico*” (FERNANDINO, 2008). A pré-expressividade é composta por “exercícios de relação com o espaço, de desenvolvimento dos impulsos interiores, equilíbrio, tridimensionalidade corporal, ritmo, plasticidade, presença cênica, estado extra cotidiano, entre outros” (ARAÚJO, 2012, P.85).

mundo, faz-se notório que essa terminologia tem se estabelecido entre os músicos, pois já existem vários performers utilizando o termo na descrição de seus vídeos.

Segundo Mingyui Kevin Chau, em sua pesquisa *From Melodrama to Vocalizing Pianist – The Evolution of a Genre* (2018), o gênero *vocalizing pianist* apresenta um desenvolvimento multifacetado, pois engloba em sua gênese a antiga tradição melodramática francesa e alemã do séc. XIX, encontradas nas obras de Franz Liszt e Richard Strauss¹³; o *sprechgesang* operado por Arnold Schoenberg; e os experimentos usando a voz humana em escritos para piano utilizados por John Cage e George Crumb. Dessa forma, a combinação das ações vocais com os modos melodramáticos personifica o *vocalizing pianist*, e o gênero amadurece nos anos de 1990 nas mãos de Frederic Rzewski e Jerome Kitzke.

A partir desse caminho apresentado por Chau (2018), passaremos a analisar o uso do texto verbal e os processos de desenvolvimento da recitação e da sua notação singular presente nas partituras. E, em seguida dissertaremos como se deu a escolha do nome pianista vozeante.

Parte importante deste capítulo trata da encomenda de uma obra inaugural que carrega a terminologia que cunhamos para esta pesquisa. A peça *Comigo me Desavim* (2021) para eletrônica e pianista vozeante foi escrita pelo compositor Levy Oliveira¹⁴.

Para a elaboração performática da peça para piano solo *Hieroglyfo* (1922) de Luciano Gallet, discutida no quarto capítulo, partimos de uma possível transcrição – ou ainda: tradução, desconstrução, arranjo, experimento, expansão, recomposição¹⁵ – do nosso objeto. Como mencionado anteriormente, essa outra maneira de ler uma obra musical, ao qual estamos chamando de transcrição, foi responsável por nossas primeiras elaborações que uniam o texto musical com o texto literário para fundir-se em uma performance na qual o pianista pudesse usar sua voz. E, portanto, podemos considerar a transcrição como nosso “catalisador preambular de ideias”, pois foi capaz de gerar os primeiros estímulos para o desenvolvimento de uma leitura crítica da obra musical para além dos padrões tradicionais de interpretação musical e/ou de performance musical. Como consequência dessas primeiras ideias, a posteriori surgiram as possibilidades interacionais entre música e teatro, que se deu a partir da experiência

¹³ Apresentada no primeiro capítulo.

¹⁴ Levy Oliveira, natural de Congonhas (MG), é Mestre e doutorando em Composição Musical pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), tendo como orientadores os compositores João Pedro Oliveira e Paul Rudy. Em seu trabalho criativo, o compositor busca compreender como os ouvintes reagem à música e quais são suas expectativas para tentar posteriormente confirmá-las ou subvertê-las. Para isso, a pesquisa e compreensão de termos da psicologia como habituação e fluência de processamento tem sido uma rica fonte de inspiração a ser explorada em sua música. A utilização de sons eletrônicos tem se tornado uma constante no seu trabalho devido à enorme capacidade de expressividade tímbrica e espacial desse meio. Apesar disso, sua obra é diversa e abrange desde peças acusmáticas até peças para instrumento solista, conjuntos de câmara e grande orquestra.

¹⁵ Termos comuns utilizados em pesquisas de música.

obtida com a construção performática das *3 Baladas do Amor Amargo*, em seguida com *O Monge Triste*, para então culminar na performance de *Hieroglyfo*.

Com o objetivo de fazer uma colagem de um texto literário na peça para piano solo, escolhemos o poema *Lisbon Revisited* (1923) de Álvaro de Campos para ser vozeado durante a performance. A união dessas duas obras, a priori, não apresentavam nenhuma relação que saltasse aos olhos ou que pudesse ter sido observada em nossas primeiras leituras de seu conteúdo. Porém, após se fundirem em performance, puderam provocar uma investigação que lançou luz sobre pontos de aproximação entre ambas. E, portanto, um segmento deste capítulo é destinado à pesquisa das obras escolhidas para a performance transcrita.

Não somente em decorrência da elaboração performática de *Hieroglyfo*, mas de toda a nossa jornada durante o doutorado – desde as discussões levantadas em disciplinas, reuniões, orientações, debates e conversas informais com os colegas musicistas, até o contato direto com as peças estudadas, que incluem nossas escolhas interpretativas, estudo das performances e das ininterruptas pesquisas –, nossa prática artística expôs-se a indispensáveis problematizações a respeito do *status quo* da tradição interpretativa da música ocidental de concerto. Isso se deve ao fato desta pesquisa artística lançar luz a vozes “caladas” da prática pianística, afinal quantas vezes pudemos assistir um concerto de piano onde nos deparamos com o pianista usando sua voz e, com isso, sair de sua clássica postura frente ao instrumento?

Acreditamos que esse último capítulo não está focado no texto musical nem no trabalho corporal da performance obtida. É na possibilidade de uma dialética do desejo que esse texto pretende avolumar a voz do performer.

[...] a arte de ator e atriz pode concretizar uma noção de “técnica de atuação” que não separe natureza e cultura, reunindo dimensão material-corporal, de sua produção, com dimensões cognitivas, emocionais, outras. A operação material que faz o ator por meio de uma técnica corporal e de imagética teatral é complexa e a isso denominamos *artesanía de ator*. (BRAGA, 2012, p. 36)

Bya Braga utiliza a denominação *artesanía* como um contraponto ao termo “técnica”. Contraponto esse que não parece tratar os dois termos de tal maneira a chegar em um contraste, mas sim de expandir – e de alertar – a uma necessidade de pensar e reelaborar o vocábulo “técnica” para além de uma “afirmação de um fazer artístico” (BRAGA, 2017, p.37). Corroboramos com a autora, e sentimos a necessidade de ressignificar nossas próprias noções de técnica musical, para além do pensamento contaminado pela tradição, pela ética modernista da performance.

Esse capítulo irá problematizar as “regras” do jogo performance. Em comparação com uma brincadeira infantil, o *Telefone sem fio*, discutiremos a fidelidade ao texto e as escolhas

interpretativas, mais especificamente os limites performáticos. Evidentemente, existem outras questões em jogo, mas elegemos as mais reverberantes à nossa pesquisa. Além disso, não nos aprofundaremos nessas discussões de maneira categórica para não distanciarmos de nosso objeto. Esses pontos já foram, e têm sido amplamente discutidos em muitas pesquisas acadêmicas. Navegaremos sem precisão e, com isso, olharemos para esses temas por uma ótica que não se prende somente ao discurso musical.

O texto desse capítulo está contaminado pela nossa performance. Para o trabalho de criação de *Hieroglyfo* realizamos uma imersão na bufonaria. Com a orientação da atriz Mariana Azevedo¹⁶, despertamos o bufão, nos deparamos com o pianista errante *Berrante Narciso*. Uma figura grotesca sem qualquer filtro social, que possui coleira no pescoço e têm as mãos atadas, atravessa o pianista clássico e “desestrutura” a performance. “O Bufão é o nosso exorcista, por excelência. E ele é, acima de tudo, um acróbata do riso, ainda que pese como um hipopótamo” (BRAGA; TONEZZI, 2017, p.9).

Tal qual o arco performático, o texto sugere uma *indisciplina*. O bufão invade o texto sem ao menos ser convidado. O rigor acadêmico dá lugar a um texto sem normas, com formatações que rompem as barreiras da tradição. E, o leitor é convidado a participar do jogo.

Na conclusão faremos uma retrospectiva de como outros campos artísticos puderam interferir em minha visão de performance musical, principalmente àquela direcionada a um repertório tradicional para piano. Falaremos sobre um “novo virtuosismo” que a música contemporânea vem reivindicando do intérprete na atualidade. Ao rememorar os processos de performance das obras, em nossas possíveis conclusões focaremos na problematização que uma terminologia (pianista vozeante) pode levantar, pois sua prática nos colocou frente a um dualismo entre Música e Teatro. Foi necessário ressignificar a voz do pianista para então compreendermos nossa prática artística para além de rotulações, terminologias e/ou gêneros específicos.

¹⁶ Mariana Azevedo é mestranda em Teatro pela UFOP, possui graduação em Teatro pela UFMG e tem se dedicado às vivências em artes circenses desde 2002.

1 *O MONGE TRISTE: DA PLASTICIDADE DAS PALAVRAS À CORPORIFICAÇÃO DE UM PERSONAGEM*

1.1 *Der Traurige Mönch: melodrama para piano e narração*

Der Traurige Mönch, título original da obra, foi composto por Franz Liszt em 1860, porém só foi estreada em agosto de 1867 pela atriz Franziska Ritter (1829 – 1895), a quem a primeira edição foi dedicada, e pelo próprio compositor ao piano, em um recital particular (SIMÓN, 2016).

A história narrada no melodrama foi escrita por Nikolaus Lenau (1802 – 1850). Resumidamente: um corajoso cavaleiro busca refúgio da tempestade em uma torre desabitada e mal assombrada. Há um rumor que o espírito de um monge aparece para aqueles que ousam habitar o local e, tamanha é a tristeza que emana em seus olhos, que quem o vê é inundado por uma dor obscura que só permite desejar a morte. O cavaleiro se acomoda bravamente na torre, afinal seria mais fácil encarar fantasmas do que o vento e a chuva. À meia-noite o fantasma do monge aparece e depois de enfrentar seu olhar, o cavaleiro e seu cavalo são inundados por uma tristeza tão grande que buscam o suicídio em um lago próximo.

Além do instigante conteúdo do conto apresentado na obra para piano e narração, outros fatores foram motivadores de nossa escolha: o caráter misterioso da escrita pianística e a sonoridade dissonante da peça. Já na primeira página de *O Monge Triste*, o compositor combina a escala de tons inteiros (executados pela mão esquerda do pianista) com o acorde de quinta aumentada (Fá – Lá – Dó#), gerando uma sonoridade da qual não associávamos ao compositor romântico. De acordo com Elflin (2007), uma das maneiras pela qual Franz Liszt colocou sua própria marca no gênero melodramático foi pela liberdade harmônica, ainda pouco usual no século XIX. Destacamos, no exemplo a seguir, as escalas em tons inteiros (vermelho) e o acorde aumentado (azul):

Der traurige Mönch

Ballade von Nicolaus Lenau
mit melodramatischer Pianoforte - Begleitung zur Deklamation.

Frau Franziska Ritter geb. Wagner gewidmet.

Franz Liszt.
(Vertont im Oktober 1860)

Mäßig bewegt.

Klavier. *mp sotto voce, un poco pesante*

cresc.

molto cresc.

trem.
ff heftig
ff
dim.

Exemplo 1: Trecho inicial de *O Monge Triste*, c.1 – 17. (LISZT, 1922, p.1)

O compositor faz uso da tríade aumentada como uma sonoridade autônoma e não de maneira funcional, como um acorde de passagem, por exemplo. Em outro trecho da peça, exemplificado a seguir, percebemos que a alternância entre os acordes de Si bemol menor (vermelho) e os acordes aumentados (azul) podem criar a impressão de que a tríade aumentada está atuando como uma tônica (ELFLINE, 2007).

Ein Geist dort spukt in Mönchsgewand, Mit traurigem Gesichte;

Exemplo 2: trecho de *O Monge Triste*, c.31 – 35. (LISZT, 1922, p.2)

Nessa liberdade tonal, incomum em 1860, Liszt parece preparar o ouvinte para a dor devastadora que atinge o cavaleiro no poema de Lenau. A esse respeito citamos algumas palavras do próprio compositor em uma carta à Emilie Genast (1833 – 1905):

Depois de algumas horas meditativas na tarde de domingo, comecei a estudar *The Afflicted Monk*, de Lenau. A última estrofe é a que mais me preocupa [...] Era impossível para mim escrever uma única nota - mas finalmente ontem terminei algumas páginas curtas que deveriam [pelo menos] ser consideradas adequadas para acompanhar uma declamação. Embora provavelmente não sejam utilizáveis por causa das dissonâncias: são tão sombrias, tão profundas e sem tonalidade! (SIMÓN, 2016, p.37 tradução nossa)²¹.

Antes de nos depararmos com o melodrama, nossa maior suspeita era que tal combinação (voz falada e piano) teria sido mais explorada por compositores de vanguarda. Isto porque nosso conhecimento limitava-se a obras contemporâneas que utilizavam a voz como técnica estendida ou peças pertencentes ao Teatro Musical. Encontrar obras escritas no século XIX, época de ascensão do piano, contribuiu para levantarmos algumas questões a respeito deste repertório e, destarte, sobre os compositores e performers executantes. Dentre elas: O que é um melodrama? Por que esse repertório parece ter sido negligenciado ao longo do tempo? O texto aparece nas partituras no mesmo formato das canções? Existe alguma performance cujo pianista também realiza a narração do texto?

Em sua dissertação denominada *Spoken Lieder* (2018), o autor Padraig Parkhurst realiza uma pesquisa a respeito dos aspectos históricos e composicionais do melodrama do século XIX e nos apresenta alguns pontos consonantes à nossa pesquisa. Segundo o autor, no século XIX, a parte falada dos melodramas era comumente executada por atores e/ou narradores, também nomeados como declamadores, embora ocasionalmente os cantores encaravam o desafio. Outro

²¹ Después de unas mediatubundas horas el domingo por la tarde, retomé El monje afligido de Lenau. La última estrofa es la que más me acongoja [...] Me era imposible escribir una sola nota — pero por fin ayer acabé un par de cortas páginas que deberían [al menos] pasar por apropiadas para acompañar una declamación. Aunque probablemente no sean utilizables por las disonancias: ¡son tan desoladoras, tan sin fondo y sin tonalidad! (SIMÓN, 2016, P.37).

fato interessante é que vários melodramas de compositores conhecidos foram encomendados por atores da época como, por exemplo, *Enoch Arden* (Strauss & Tennyson, 1897) encomendado por Ernst von Possart e *Lenore* (Liszt & Bürger, 1857) encomendado pela atriz Marie Seebach (PARKHURST, 2018).

O autor afirma que a prática do melodrama está localizada entre duas formas de artes e que, mesmo atualmente, não é garantido que um ator tenha treinamento musical assim como o cantor tenha treinamento da fala, ou narração. Mas acrescenta que, com um pouco de sensibilidade para as duas formas de arte, vistas como complementares, um ator ou um cantor pode realizar a narração em um melodrama. Exemplo disso, é o famoso barítono Dietrich Fischer-Dieskau, que mesmo sem qualquer formação teatral, gravou todos os melodramas para piano de Schumann, além de outras composições de Liszt, Schubert, Strauss e outros (PARKHURST, 2018).

Apesar da proximidade entre as práticas de um cantor e um narrador serem maior (e, de certa forma, natural pois ambos exercitam a voz) do que entre as práticas do pianista e do narrador, vale frisar que no final do século XIX, alguns narradores preferiam se auto acompanhar. Em *Voice, speech and gesture* (1895), “os autores sugerem que o narrador se acompanhe não apenas como uma opção, mas como o único meio de alcançar perfeitamente uma combinação satisfatória de fala e música (Corder, 1895, p. 193; Harrison, 1895, p. 180)” (PARKHURST, 2018, p.32).

Tal afirmação, embora sugira uma afinidade com nossa temática, ela se refere a cantores, narradores ou declamadores que, porventura, pudessem se acompanhar eles próprios, ao piano. Logo em seguida o autor dialoga com as palavras de Elflin (2007) ao dizer que essa informação, extraída de *Voice, speech and gesture* (1895), pode surpreender a quem atribui o chamado “músico falante”²² ao Modernismo, mas talvez não seja surpreendente quando se considera que existiam os cantores de *Lied* que se acompanhavam (*apud* PARKHURST, 2018).

Como o cerne deste capítulo é a pesquisa musical transversalizada pela prática artística, nos próximos subcapítulos apresentaremos os processos que fomentaram a interpretação do Monge Triste, desde a investigação histórica acerca do gênero melodramático até os elementos inerentes à elaboração de uma performance cênico-musical. O processo teve como alicerce algumas técnicas da contação de histórias e, posteriormente, já nos estudos de montagem do personagem, o trabalho buscou na mimesis sua base experimental. As análises da estruturação da cena apresentam uma prática que pode oferecer aporte, por meio de suas reflexões e

²² *speaking musician* (PARKHURST, 2018, p.32)

abordagens técnicas, ao *know-how* dos pianistas que utilizam sua voz durante as performances. Acreditamos que as discussões levantadas pelos pesquisadores que se dedicam a arte de contar histórias podem contribuir ao escopo desta tese, principalmente à parte que almeja organizar um estudo mais elaborado de como um pianista pode alcançar uma maior projeção de sua voz e, assim, instaurar um *contato* com seus interlocutores.

1.2 Do melodrama

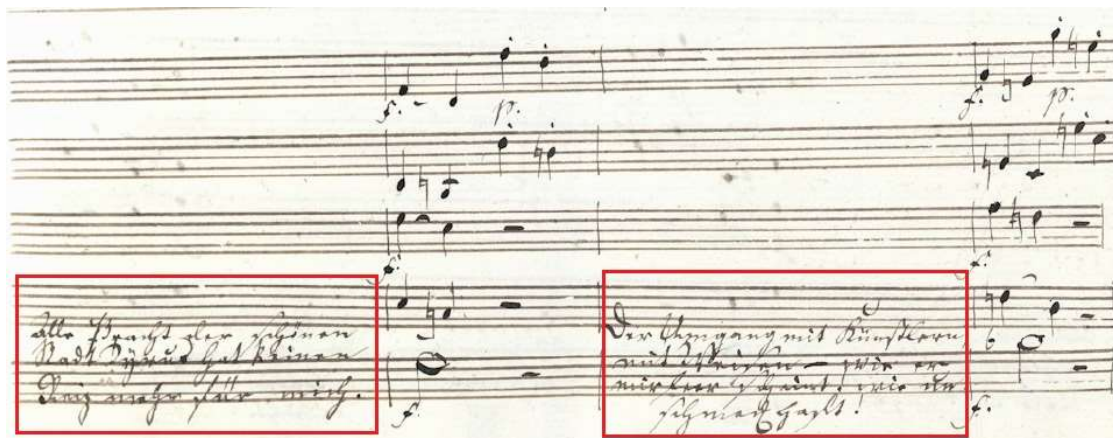
Muitos estudos apontam para a obra *Pygmalion* (1762), de Jean-Jacques Rousseau (1712-1777), como precursora do gênero²³, que teve seu primeiro desenvolvimento no final do século XVIII e um segundo período de notoriedade em meados do século XIX, ao primeiro terço do século XX. O autor idealizou a concepção de um espetáculo que mescla algumas árias musicais com um texto primordialmente dramático. O engendramento de *Pigmaleão* que conectou o elemento musical às palavras, fez com que muitos atribuíssem a composição musical, escrita originalmente por Horace Coignet (1735-1821), ao Jean-Jacques Rousseau.

Interessante observar que esta confusão de autorias não seria desmentida nem pelo escritor nem pelo músico. No prefácio da publicação francesa de 1997, a confusão é retratada de maneira anedótica. Contava-se que um inglês assistira ao espetáculo e atribuíra a Rousseau a criação indivisível da obra dizendo que palavras e músicas igualmente sublimes deveriam pertencer a um só criador. Rousseau não se manifestou. Coignet, que poderia ter se sentido ultrajado, respondeu meses depois ao jornal que a música não pertencia a Rousseau, mas era proveniente do que a presença deste escritor lhe inspirava e, por causa disso, decidira gravá-la e dar ao mestre o que verdadeiramente a ele pertencia. Rousseau, não achando necessário diminuir o ardor da reverência do seu admirador, aceitou então ser o único autor de Pigmaleão. (BOTTON, 2012, p.7)

De acordo com Botton (2012), Rousseau explicava sua obra através da necessidade de uma reunião quase orgânica entre poeta e músico, onde não haja uma dicotomia entre a palavra e a música, assim como acontecia com os poetas gregos. Entretanto pode haver uma confusão entre melodrama e ópera, fruto dessa reunião. Barbon (2011), em resumo, separa os gêneros artísticos conforme a música é empregada na obra, sendo que a ópera consiste em um drama encenado com música, enquanto que no melodrama, a música sublinha os momentos mais importantes. Para Rousseau, o *Pygmalion* é uma cena lírica em um ato, “[...] entrecortado e

²³ O uso da música como um complemento da ação dramática é, provavelmente, quase tão antigo quanto o próprio drama. Embora obra *Pygmalion* de Rousseau, é considerado por muitos estudiosos como obra inaugural do gênero melodrama, Johann Ernst Eberlin (1702-1762) usou a voz falada com um acompanhamento musical em seu drama *Sigmund* em 1753 (BRANSCOMBE, 2001).

sustentado por frases musicais que sublinham uma expressiva pantomima²⁵ [...]” (THOMASSEAU apud BARBON, 2011, p.15). A forma composicional descrita por Rousseau cujo texto narrado aparece entrecortado por frases musicais pode ser observada no exemplo a seguir:



Exemplo 3: Trecho de *Pygmalion*, musicado por Georg Benda em 1779, que apresenta um texto verbal entrecortado por frases musicais.²⁶

Pygmalion foi musicada em 1770 e estreada em Lyon naquele mesmo ano com a inscrição de “*scène lyrique*”²⁷, e a produção se espalhou com notável sucesso por toda a Europa. Em 1772, uma nova versão de *Pygmalion* musicada por Anton Schweitzer (1735-1787) foi estreada em Weimar, na Alemanha. E, foi a partir desse sucesso alcançado pela obra de Rousseau que o gênero despertou o interesse em outros compositores e, conseqüentemente, ganhou novas características, como veremos mais adiante.

Em janeiro de 1775, estreou em Gota um *duodrama* intitulado *Ariadne auf Naxos* (Ex. 10), com texto em alemão de Johann Christian Brandes (1735-1799) e música de Jiří Antonín Benda²⁸ (1722-1795). Essa produção alcançou notório sucesso e tornou Benda um especialista

²⁵ “Esta não pode ser vista apenas como uma forma “não falada” de expressão cênica e gestual, pois o mimo muitas vezes falou. Na história do teatro a pantomima tem uma larga tradição. [...] A pantomima, como texto espetacular (não apenas o texto escrito, quase inexistente, mas toda a inscrição que ocorre, se produz ou se percebe durante um espetáculo, seja auditiva, visual, sensória, memorial, etc.), se caracteriza por ser uma forma híbrida, amalgamada não apenas do cruzamento dos gêneros diversos, entre os quais se apresentava, mas que se destinará também a apropriação de culturas distintas. Forma de alto teor farsesco, sempre reforçada em seu caráter de ação mimética, alternava canções e diálogos, silenciosos ou não. As personagens fixas e rotinas cômicas que surgem nesse gênero, construídas ou desconstruídas, acharão um caminho mais estruturado no teatro de Plautus (254-184 AC) e reaparecerão modificadas na *commedia dell’arte*. Esta forma híbrida espetacular ou o espetacular em forma híbrida, seria marca fundante de todas as formas teatrais que vão se vão construindo, formando não um gênero, mas um texto espetacular em palimpsesto”. (CAMARGO, 2006, p.2-3)

²⁶ Manuscrito disponível em: https://ks4.imslnp.net/files/imglnks/usimg/8/82/IMSLP528164-PMLP854399-Pygmalion_Ein_Monodrama_ms_Benda_Georg_btv1b525025824.pdf.

²⁷ Segundo Branscombe (2001), Rousseau utilizava o termo “*mélodrame*” para referir-se à ópera.

²⁸ Também conhecido como Georg Benda.

no gênero. O compositor apresentou o modo em que os melodramas germânicos se desenvolveram a partir da evolução do modelo “rousseauiano” (MATEOS, 2016). Diferente do melodrama francês, cujo texto declamado raramente se sobrepunha à parte musical, nas composições de Benda, o texto e a música eram frequentemente ouvidas simultaneamente, dessa forma a tradição alemã enfatizou a “continuidade do pensamento musical” (CHAU, 2018, p.14). No exemplo a seguir é possível observar um trecho em que o texto é narrado simultaneamente à parte musical. O texto verbal não possui uma pauta específica, tampouco uma notação musical que determina como ela deve ser realizada. As falas dos personagens estão localizadas entre as partes dos instrumentos que os acompanham.

Exemplo 4: *Ariadne auf Naxos* (1775), manuscrito de Georg Benda, p.102. Melodrama para orquestra e dois narradores.²⁹

²⁹ Manuscrito disponível em: https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a0/IMSLP180124-PMLP132583-benda_ariadne_naxos_score.pdf.

No final do século XVIII, a influência de Rousseau já havia se espalhado pela Europa, incluindo Itália e Espanha, onde o Pigmaleão foi apresentado em diferentes traduções. E, entrando no século XIX, o gênero prosperou onde hoje é a República Tcheca, local em que o compositor Zdeněk Fibich (1850-1900) introduziu uma técnica correspondente ao *leitmotiv* wagneriano e suprimiu as interrupções na música em suas obras. E, em virtude disso, Fibich foi, provavelmente, o mais ambicioso e importante de todos os compositores de melodrama (Brascombe, 2001, p.4).

Um subgênero³⁰ do melodrama, intitulado como “balada para declamação e piano”, emergiu em meados do século XIX despertando interesse em alguns compositores românticos. Uma obra pioneira é *Manfred* (1848), baseada no texto de Lord Byron (1788-1824), composta por Robert Schumann (1810-1856). A obra foi estreada em 1852 por Franz Liszt. Possivelmente, *Manfred* foi capaz de impulsionar o desejo de Liszt em compor melodramas com acompanhamento pianístico (MATEOS, 2011). Como podemos observar no exemplo abaixo, a narração do texto acontece ao mesmo tempo que a execução musical do piano.

Un peu plus vite. (Etwas schneller) MANFRED. Adorable génie, avec ta chevelure lumineuse et tes yeux rayonnants de gloire, toi, dont la beauté rappelle dans des pro...

Exemplo 5: Trecho de *Manfred* (1862), Op.115, de Robert Schumann. (SCHUMANN, 1942, p.43)

Prontamente, novas obras são publicadas com a denominação de “balada³¹ para declamação com acompanhamento de piano”. Franz Liszt (1811-1886) compôs quatro obras nesse formato: *Lenore* – S.346; *Der traurige Mönch* – S.348; *Des toten Dichters liebe* – S.349;

³⁰ Apesar do Mateos (2011) considerar como um subgênero, as obras que pertencem a essa categoria passaram a ser comumente denominadas como melodramas.

³¹ O termo “balada” refere-se a um texto narrativo de cunho lírico-épico.

Der blinde Sanger – S.350. O interesse do compositor em se dedicar ao melodrama deve-se ao fato, alem da influencia exercida por Schumann, de seu contato com dois expoentes de um novo estilo de atuao, Marie Seebach (1829-1897) e Bogumil Dawison (1818-1872). Simon (2016) ressalta que na Alemanha do século XIX prevalecia o estilo classico de performance teatral fomentado por Schiller (1759-1805) e Goethe (1749-1832), um estilo que evocava as poses classicas da pintura e da escultura com gestos graciosos e elegantes, já a nova abordagem teatral, mencionada anteriormente, defendia a naturalidade, a clareza e a expressão dramática.

As investidas de Schumann e Liszt no melodrama com acompanhamento de piano estão unicamente ligadas a esse gênero poético e suas convenções temáticas e estilísticas, que se enquadram no paradigma da esttica melodramática proposto por Linda Williams: “uma dialética entre pathos e ação” que permite “a revelação de verdades morais e emocionais”. Portanto, não é surpreendente que o contato de Liszt com o novo estilo de atuação melodramático de Dawison e Seebach o tenha levado naturalmente para a balada literária como a origem de suas composições neste campo. (SIMON, 2016, p.43)³²

Com Schumann, Liszt e outros compositores românticos, o melodrama ganha um novo caráter, estabelecendo-se como um gênero que favorece a dialética entre a linguagem musical e as possibilidades denotativas de outras artes, em particular a literatura e, em um âmbito relacionado à prática (*performance*), ao teatro. As baladas para recitador e piano combinavam as características da tradição melodramática francesa e alemã, pois os textos eram narrados tanto alternadamente  parte do piano quanto simultaneamente. Segundo Chau (2018), o melodrama tardio foi capaz de ultrapassar os limites do gênero ao incluir tendências do período romântico, pois a música passou a assumir uma parceria narrativa e não apenas a função de fornecer uma atmosfera ao texto.

Possivelmente, tal tendência do período romântico mencionado pelo Chau (2018) possa estar se referindo ao *lied*. No desenvolvimento da canção de câmara ao longo do século XIX, a voz passou a ser considerada cada vez mais como um veículo para comunicar a poesia e menos como o meio principal de condução da melodia, enquanto a parte do piano tornou-se cada vez menos como um agente acompanhante e mais como um meio ativo para a expressão musical. Como no melodrama, toda a expressão musical  atribuída  parte do piano e toda a expressão textual  parte vocal, o gnero melodramático parece representar o ponto culminante desta tendncia (KRAVITT, 1976).

³² Las incursiones de Schumann y Liszt en el melodrama con acompaamiento pianístico están unvocamente vinculadas a este gnero poético y a sus convenciones temáticas y estilísticas, que encajan en el paradigma de la esttica melodramtica propuesto por Linda Williams: “una dialética entre pathos y acción” que permite “la revelación de verdades morales y emocionales”. No es pues de extraar que el contacto de Liszt con el nuevo estilo actoral melodramático de Dawison y Seebach le llevara naturalmente a la balada literaria como origen de sus composiciones en este mbito. (SIMON, 2016, p.43)

Segundo Kravitt (1976), o melodrama floresceu por um curto período por volta de 1800, depois caiu em relativo desuso até o final do século XIX, quando teve seu breve, mas brilhante renascimento. E o responsável por reviver o melodrama foi Engelbert Humperdinck (1854-1921). Para o compositor, “o renascimento do melodrama era inevitável em uma época em que tantos músicos exerciam um esforço extenuante em nome do realismo” (KRAVITT, 1976, p. 572). O melodrama que Humperdinck criou em 1897, *Die Königskinder*, difere radicalmente dos melodramas escritos por compositores anteriores do gênero. Esse “novo”³³ melodrama, composto para orquestra, coro e solistas, distinguia as passagens do texto consideradas mais adequadas para falar do que para cantar e apresentava um sistema de notação destinada às passagens textuais, com o objetivo de orientar as inflexões da voz e dar mais realismo à declamação.

A principal característica que separa o novo melodrama dos seus antecessores é a relação entre o texto e a música. No modo antigo dos melodramas, o compositor tinha total liberdade na abertura da obra, mas, assim que a narração começava, a música devia estar subordinada ao texto, sem poder interrompê-lo. A música retomava seu papel nos momentos de contemplação ou reflexão do ator. Assim, a música soava em blocos entre as frases do recitador.

Mesmo que essa nova forma de associar a música com o texto já estava sendo empregada por Zdeněk Fibich, Schumann, Liszt e outros, como mencionado anteriormente, as passagens ainda eram restritas. O *Königskinder* de Humperdinck, no qual a música e as palavras são combinadas de forma mais extensa, do que até mesmo na maioria dos outros melodramas do novo tipo, representa o auge desse movimento na música romântica (KRAVITT, 1976).

O compositor Engelbert Humperdinck, ao determinar as orientações da fala na partitura, buscou resolver um problema que era comum na colaboração entre músicos e atores (não cantores): a sincronia do texto com o acompanhamento musical. Nos melodramas com piano, esse problema era menos acentuado do que nos melodramas com acompanhamento orquestral completo, principalmente se o compositor também atuasse como pianista. Vejamos:

Johanna von Rauchenberger me informou que, quando seu irmão Richard Strauss executou seu então famoso *Enoch Arden* com o grande ator Ernst von Possart, a quem foi escrito, Strauss adotou uma maneira livre e improvisada de acompanhar ao piano. A experiência deu a Strauss e Possart um domínio completo dos problemas de sincronização, de modo que cada um pudesse ajustar sua performance ao outro nas

³³ “With respect to this objective the melodrama that Humperdinck created in *Die Königskinder* (1897) differs radically from melodramas written by earlier composers of this genre, so much so that his touched off heated controversy. The reasons for this war of words are evident after one distinguishes between the “old” and the “new” types of melodrama” (KRAVITT, 1976, p.573).

passagens que desejassem hesitar ou acelerar o passo para enfatizar uma frase particular. (KRAVITT, 1976, p.574)³⁴

Outras soluções para o problema da sincronia chegaram a ser propostas pelos compositores. O compositor Franz Liszt, por exemplo, empregou o ritornelo em algumas passagens de seu melodrama *Lenore* (1857), assim o pianista poderia repetir a frase, conforme a necessidade, para que o acompanhamento musical estivesse de acordo com a extensão da declamação. Conforme o exemplo abaixo:

The image shows a musical score for piano and voice. The piano part consists of a repeating rhythmic pattern of eighth notes. The lyrics are in German. The score includes the following text: "Totenbahre trag. Das Lied war zu vergleichen dem Unkenruf in Tei - chen." followed by "Nach Mitternacht begrabt den Leib, Mit Klang und Sang und Klage!" and "Jetzt führ' ich heim mein junges Weib. Mit, mit zum Brautgelage!". The piano part has a marking "diminuendo molto e ritenuto" and "ppp".

Exemplo 6: Trecho de *Lenore*, de Franz Liszt que apresenta um ritornelo para a parte do piano. (LISZT, 1912, p.12)

A solução encontrada por Humperdinck foi especificar na partitura as inflexões, as alturas e as acentuações da fala do ator. Na partitura de *Die Königskinder*, o compositor utilizou dois tipos de notação: a convencional para indicar as frases que deveriam ser cantadas e, o *sprechnoten*, que eram as notas destinadas à declamação, cujas cabeças das figuras foram substituídas por um “x” (Ex. 7). As vozes dos cantores eram duplicadas por instrumentos que executavam notas exatas. Dessa forma, o “novo” melodrama desafiava as habilidades do ator, pois apenas um ator com formação musical poderia executar a obra.

³⁴ Johanna von Rauchenberger informed me that when her brother Richard Strauss performed his once famous Enoch Arden with the great actor Ernst von Possart, for whom it was written, Strauss adopted a free and improvisatory manner of accompanying at the piano. Experience had given Strauss and Possart a thorough mastery of the problems of synchronization so that each could adjust his performance to the other in passages where one wished to hesitate or to accelerate his pace to emphasize a particular phrase (KRAVITT, 1976, p. 574)

Mäßig langsam. (♩=72) Gänsemagd (geht nach der Linde).

O lie-be Linde, wie ist mir
schwer! Sin-ge, mein Vör-lein, sin-ge. Ich mag nicht tan-zen

Exemplo 7: Trecho do melodrama *Die Königskinder* (1897) de Engelbert Humperdinck. (HUMPERDINCK, 1987, p.23)

Por meio deste exemplo aqui apresentado, acreditamos que leitores familiarizados com o *sprechgesang* de Schoenberg, possivelmente puderam comparar a escrita de Humperdinck e Schoenberg. Em nota do artigo *The Joining of Words and Music in Late Romantic Melodrama* (1976), Edward Kravitt relata algumas semelhanças do *sprechnoten* com a notação utilizada por Arnold Schoenberg poucos anos depois, em *Glückliche Hand* (1909-13) e *Pierrot Lunaire* (1912). Essas semelhanças levantam a dúvida em saber se Schoenberg tinha algum conhecimento do *Sprechnoten* de Humperdinck, antes ou enquanto estava planejando o seu próprio. Para a parte falada de *Gurrelieder* (1900-1901; orquestração, 1911)³⁵, Schoenberg usa a mesma notação do *Königskinder* (Ex.13), e seus objetivos para sua execução (do *Gurrelieder*, embora certamente não do *Pierrot Lunaire* como veremos mais adiante) eram os mesmos que os de Humperdinck. Provavelmente, Schoenberg tinha conhecimento do *sprechnoten* de Humperdinck, afinal a primeira apresentação de *Königskinder* em 1897 desencadeou veementes debates³⁶ sobre o melodrama, em geral, e como o compositor, particularmente, o tratou. Além

³⁵ Ciclo de canções composta para 5 vozes, narrador, coro e orquestra.

³⁶ “A discussão envolveu importantes periódicos musicais - o *Neue musikalische Rundschau* de Praga e o *Allgemeine Musikzeitung* de Berlim, para mencionar dois dos mais proeminentes” (KRAVITT, 1967, p.576).

disso, o *Königskinder* foi apresentado como um melodrama em 130 teatros (KRAVITT, 1967, p.576).

O interesse pelo gênero melodrama declinou ao longo do século, embora o procedimento melodramático tenha sido inserido em um bom número de óperas (SIMÓN, 2016). Até mesmo o *sprechnoten* de *Königskinder* foi substituído por uma notação tradicional em 1910, quando o compositor revisou a ópera (Griffiths, 2001; Mabry 2002). No entanto, a notação musical elaborada por Humperdinck e o consequente estilo de recitação sugeriu a Schoenberg e seus discípulos uma aplicação estilizada e exagerada da voz, criando uma espécie de declamação dramática através da produção de sons diferentes do canto convencional (*sprechgesang*). O que desfavoreceu, ironicamente, o realismo desejado por Humperdinck, mas fortaleceu o expressionismo musical.

A partir da leitura de alguns trabalhos que debruçam sobre os aspectos históricos do melodrama (Mateos, 2016; Simón, 2016; Branscombe 2001; Griffiths, 2001; Kravitt, 1976), notamos que existe uma lacuna a respeito do declínio deste gênero musical. Além disso, os processos históricos do melodrama podem ser observados sob vários pontos de vista, pois existem estudos sobre as perspectivas da música, da literatura, do teatro e também do cinema. Ao que parece, o gênero desdobrou-se em outros campos artísticos. No teatro, por exemplo, a música, apesar de estar na raiz do termo melodrama, com o passar do tempo foi perdendo um espaço considerável, “restando somente do *melos* do drama seu exagero sentimental” (BARBON, 2011, p.28). Desde o declínio do melodrama como gênero musical, a palavra passou a se referir quase exclusivamente ao “modo de melodrama”, o ou “melodramático”, que pode surgir tanto na vida quanto na arte (WANG, 2012).

1.3 Da contação de histórias

O contador de histórias provavelmente surgiu da “necessidade intrínseca do homem em explicar a sua origem e a origem das coisas, dotando de significados a sua existência” (BUSATTO, 2012, p.21). E é por essa capacidade de trocar experiências que ele se perpetuou até os dias atuais. Segundo Café (2000), para este contador de história – que “já deixou de ser entre nós uma presença viva e eficaz” (BENJAMIN, 2018, p.139) –, as técnicas eram

aprendidas naturalmente, de acordo com sua cultura local. Porém, esta *arte sem lugar*³⁷, que em outrora era apenas um meio de comunicação ancestral, já possui uma atividade desenvolvida que requer um aperfeiçoamento técnico:

Os primeiros narradores recebiam um repertório narrativo por via oral, retransmitindo-o pela mesma via, com base em experiências vividas. Os contadores contemporâneos raramente recebem os contos por via oral, nem sua memória está acostumada a isso. Têm que recorrer ao livro ou ao texto escrito, com todas as dificuldades daí decorrentes. [...] No próprio contar, o narrador construía o sentido da narrativa, de acordo com seu potencial. Hoje, encontram-se, ainda que raros, narradores com essa experiência. Por outro lado, existe também o contador de histórias que já faz parte da nossa realidade e que precisa de um aprendizado específico. Nesse caso, as técnicas são pesquisadas, construídas, formadas com base em vários conhecimentos e experiências sentidas, vividas e trocadas no contexto de hoje. (CAFÉ, 2000, p.33)

De acordo com Sisto (2020), o contador deve oferecer ao ouvinte, o “interlocutor único e privilegiado”, espaços de locomoção dentro de uma história. Na preparação de sua história, ele tenta, mesmo que inconscientemente, antecipar o que vai acontecer com o ouvinte a partir de suas escolhas performáticas ao narrar. Harmonizar **texto**, **corpo** e **voz** requer uma preparação de sua atuação, pois saber repetir o texto não é suficiente para estabelecer relação com o ouvinte. Para Benjamin (2018), tal relação, denominada “ingênua”, é dominada pelo interesse em conservar o que é narrado. Afinal, “contar histórias é sempre a arte de continuar a contá-las” (BENJAMIN, 2018, p.148).

Mas como atingir uma espontaneidade, um jeito natural e pessoal de narrar? Machado (2004) garante que “ninguém pode ensinar uma pessoa a ser uma boa contadora de histórias e, ao mesmo tempo, qualquer pessoa pode aprender a contar bem uma história” (p.1). Corroboramos com a autora ao acreditar que não há uma resposta única e definitiva para a pergunta que inicia esse parágrafo. As possíveis técnicas, construídas a partir de uma determinada experiência em aprender a contar, resultam de um processo de elaboração da presença.

Sisto (2020) aponta treze elementos, que podem nos ajudar alcançar uma literatura-viva:

- Emoção
- Texto
- Adequação
- Corpo

³⁷ “Hoje não mais a fogueira e o ritmo da noite, aconchegando ouvintes em torno dos acontecimentos guardados na memória do narrador tradicional. Hoje não há mais a música do tear entrelaçando as histórias que se contavam como cânticos de trabalho. Também há a distância e o tempo empurrando os olhos para as imagens prontas e as palavras frouxas que não acendem a imaginação. Com tudo isso, poder-se-ia dizer: contar histórias é uma arte sem lugar em pleno século XXI” (SISTO, 2020, p.23)

- Voz
- Olhar
- Espontaneidade e naturalidade
- Ritmo
- Clima
- Memória
- Credibilidade
- Pausas e silêncios
- O elemento estético

Em suma, após dominar a sequência dos fatos, inclusive o que está nas entrelinhas, ao relatar o que “viu”, o narrador, como testemunha ocular dos fatos, deve fazer a plateia acreditar naquilo que ele conta. Sem dúvida, o olhar é o principal canal de comunicação entre o narrador e o ouvinte. A aproximação com seu público, dada pela relação frontal e os olhos nos olhos, propicia uma cumplicidade àquilo que está sendo narrado. Por meio da troca de olhares, o contador pode fixar a atenção de todos para a história, perceber o interesse do seu público e se está sendo compreendido, além de expressar confiança e denunciar emoções. Sua voz é um prolongamento do seu corpo, é preciso estar atento para o ritmo da fala, a pronúncia com toda clareza possível, descobrir e variar o fluxo dinâmico e rítmico das frases. Saber manipular os climas dos diferentes blocos da história e incluir suspensões da fala para garantir os espaços de criação de imagens (SISTO, 2020).

Em nossa perspectiva, o contador de histórias é um performer que possui amplo domínio das complexidades de um texto escrito, e é capaz de transportá-lo para a forma oral, perante um público, sem perder a espontaneidade natural da fala, da troca de experiências perpetuada pela oralidade.

No artigo *Performances da mentira entre contadores de “causos”* (2012), a pesquisadora Luciana Hartmann observou que os narradores tradicionais, de diversas comunidades rurais situadas na região da fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai, utilizam a mentira como estratégia para suas performances. Segundo a autora, a mentira, que é performatizada como um jogo entre contadores e ouvintes, pode criar um diálogo com o *play*, levantado por Schechner na *Teoria da performance* (1988):

Schechner (1988), que considera que o jogo (play) permeia todo comportamento performativo e, como um conjunto múltiplo e subversivo de estratégias, que inclui trapaças, paródias, sátiras e ironias, vai conferir um status ontológico para a mentira. Segundo o autor, num estado de fecunda decepção, os seres humanos inventaram mundos irrealis (como mundos ainda não criados). Performance (e a mentira,

poderíamos pensar) seria a maneira com que estes mundos tomam forma concreta no tempo e no espaço, expressos através de gestos e palavras. (HARTMANN, 2012, p.4)

Nesse conjunto múltiplo de estratégias, onde transitam memórias, invenções, imaginação, história e ficção, o contador de história é capaz de tocar a dimensão simbólica da narrativa. Onde é possível “libertar-se das amarras do real para aventurar-se, em liberdade, pelos caminhos do imaginário” (AMADO, 1995, p.134). Vejamos:

Toda narrativa articula alguns elementos, como: quem narra, o que narra, por que narra, como narra, para quem narra, quando narra... As formas - quase infinitas - de articulação entre esses elementos resultam do uso de códigos culturais (linguagem, estilo, gênero literário etc.) à disposição dos autores, em determinada época, e, também, da contribuição individual oferecida por cada autor, ao escolher os códigos que utilizará em sua narrativa, e os modos como o fará. O uso desse espaço individual de criação varia, de autor para autor: alguns inventam códigos inteiramente novos; outros tendem a utilizar-se dos já existentes (Harlan, 1989). Toda narrativa, no entanto, possui uma dose, maior ou menor, de criação, invenção, fabulação, isto é: uma dose de ficção. (AMADO, 1995, 133)

Ao tratar da dimensão simbólica da narrativa, Amado (1995) nos faz pensar em uma maneira de reelaborar experiências de outras épocas, que obviamente não vivemos concretamente, mas que podemos vivenciar a partir da memória e imaginação, ao passo que ambas não são opostas, como muitas vezes são interpretadas pelo senso comum. Tornar tangível a história de um monge fantasma, que assombra um cavaleiro e seu cavalo, parece ser uma tarefa impossível se nos prendermos a apenas uma “boa intenção”. Como embarcar nesse mundo imaginário e levar consigo toda a audiência, fazer com que o outro acredite em suas palavras, e que bastou o cavaleiro olhar nos tristes olhos do monge para desejar a morte?

A capacidade de transmitir a veracidade do que é falado é possivelmente a característica essencial dos contadores de causos e, também, dos atuais contadores de história. E, portanto, desconsideramos as diferenças que podem surgir, seja por nomenclaturas ou *modus operandi*, entre os narradores tradicionais e contemporâneos. A comunhão, pela mentira (performance), que estabelece uma aproximação das relações obra-leitor e contador-ouvinte e a veracidade das palavras serão nossos principais norteadores deste estudo. Afinal,

Quem conta tem que estar disposto a criar uma cumplicidade entre história e ouvinte, oferecendo espaços para o ouvinte se envolver e recriar. Esses espaços de locomoção do ouvinte dentro de uma história podem ser construídos pelas pausas, silêncios, ações, gestos e expressões, de forma harmônica. O contador de histórias não pode ser nunca um repetidor mecânico do texto que escolheu contar. Como garantia de uma narração viva estão elementos como originalidade, surpresa, conflitos instigantes, questionamentos nas entrelinhas, a agilidade da contação e a expressividade. (SISTO, 2020, p.25)

Adiante veremos como os elementos listados por Sisto (2020) e outras qualidades aqui mencionadas puderam se manifestar em nossa performance. Cabe ressaltar que nosso processo é múltiplo e não se fixou somente em métodos ou técnicas de contação de histórias. O foco

sempre foi colocar o corpo todo para falar. Contar e recontar abriu caminhos para novas possibilidades artísticas e de reelaboração da nossa expressão corporal. A música de Liszt é nosso fio condutor para harmonizar texto, corpo e voz.

1.4 Do processo

O primeiro passo para organização de uma estrutura cênica que pudesse ser trabalhada em nossa performance foi colocar o texto em ação. Para tal, elaboramos uma maneira de narrar diferente da nossa forma habitual de articular as palavras, ou seja, arquitetamos e exercitamos novas inflexões da voz: variamos ritmos, alturas, pausas, respirações, timbres e intenções. Essa estratégia possibilitou exercitar a prática de leitura de um texto, a partir da característica sonora das palavras. Assim, as palavras contadas poderiam adquirir um caráter melódico, rítmico e até mesmo visual. Corroboramos com Sisto (2020) ao acreditar que as palavras contadas querem dizer muito mais do que dizem em sua camada fônica.

Ao deslocarmos a obrigação (quase única) da compreensão do significado das palavras para a musicalidade presente na emissão sonora das mesmas, alcançamos uma maior segurança em nossa narração. Em suma, trabalhar com a plasticidade das frases pôde instaurar uma maior intimidade com o texto à medida que descobrimos outras possibilidades de entoar as palavras que, devido ao seu caráter semântico, podem estar sujeitos a um modo cotidiano da fala. Tornar viva a leitura de um texto tem sido nosso maior desafio frente a este repertório.

[...] É o fazer “in vivo” (que é mais que “in loco”), que é este fazer que permite quase tocar o texto com as mãos, quase roçar nos olhos do ouvinte com a história, quase apresentar as infinitas possibilidades de leitura de um texto. A arte do contar histórias opera, antes, com a noção de sugestão, de esboço. Nenhum contar é definitivo e pronto e acabado. Toda história contada oralmente é, antes de tudo, uma obra em processo, que precisa do outro para ser completada (SISTO, 2020, p.143).

Ao Monge Triste dedicamos parte do nosso estudo à arte de contar histórias. Afinal, o que temos como objeto performático pode ser simplificado como um conto acompanhado por partes musicais que introduzem, comentam e enfatizam a narrativa. A arte de contar histórias exige um “fazer anterior, um preparo, um domínio prévio, um conhecimento, estudo, ensaio, profundidade” (SISTO, 2020, p.143). Para o preparo e treinamento da nossa história elaboramos um roteiro com diretrizes para a orientação de nossa contação, feita a partir de variações na emissão sonora das palavras. As diretrizes que elaboramos são frutos de experimentações que envolvem alturas, pausas, ritmos, acentos e outros.

O roteiro que apresentaremos a seguir mostra a tradução de *Der Traurige Mönch* separada em blocos, semelhante a forma em que a mesma é apresentada na partitura. Tal divisão nos auxiliou na busca por maneiras de como variar ritmos, climas e intenções. No decorrer do quadro apontamos as diretrizes que impulsionaram nossa fala, como podemos observar na coluna esquerda do quadro abaixo (Quadro 1). Dentre as diretrizes podemos encontrar adjetivos, ações miméticas e notações musicais. O objetivo dessa fase inicial do estudo do texto era associar uma palavra ou um comando que pudesse gerar intenções e movimentos na entonação de nossas frases. Vejamos:

1	
Suspense	Na Suécia ergue-se uma torre sombria,
Acalanto	Abrigo de corujas e águias;
Ansioso	Novocentos anos teve por companhia Chuvas, relâmpagos, tempestades.
Dando lição!	E quem de carne e osso aí viveu, Com suas dores e alegrias,
Triste cômico	há muito desapareceu.
2	
Falta de assunto	A chuva cai, sopra o vento, Um cavaleiro aproxima-se, finca as esporas no cavalo. Perdido na escuridão e no pensamento, Vagueia na noite triste sem intervalo.
Fofocando	Fustigada pela ventania curva-se a floresta,
Desprezo	Grita e geme como uma criança ferida.
3	
Voz do <i>google</i>	Mal-afamada é a torre naquele país
Cochichando	Diz-se que de noite, envolto em luz, Um fantasma aparece,
Contando um segredo	Vestido de monge Rosto triste sob o capuz
Seduzindo/sorrindo	E aquele que o olhar nos olhos
Com a boca cheia d'água (como se falasse de algo muito apetitoso)	À tristeza e à morte acabará unido.
4	
Discurso político	Mas sem medo,
Aleluia!	sem temor
Anunciando uma promoção	O cavaleiro transpõe a funesta porta. Conduz o cavalo preto pelo interior

	E com alegres piadas o provoca:
Falando com <i>pet</i> (<i>baby talk</i>)	“Não é mais fácil encarar fantasmas Do que vento e chuva enfrentar?”
5	
Desânimo – falta de assunto	Da sela e das rédeas encharcadas O viajante liberta o cavalo. No solitário e árido abrigo, em jeito de cama, A capa sobre o chão é lançada.
Condescendente (como um “ser de luz”)	E antes de adormecer abençoa ainda as cinzas Daquele que <u>construiu</u> tão sólida morada.
Com grande prazer	E o cavaleiro dorme, o cavaleiro sonha,
6	
Como se tirasse satisfação	E à meia-noite em ponto desperta:
Com raiva	O cavalo bufa, agita-se num clamor,
Confuso, com dúvida	Tudo em volta está iluminado.
Encantamento	Brilham as pedras como infernal <u>fogo</u> ;
Fofoca do narrador	De coragem se acha o guerreiro armado.
Ansioso/ofegante bem exagerado	O murzelo dilata as narinas, <u>Fende os dentes</u> ,
Tremendo	Treme,
Pianíssimo e agudo + tremor	assustado,
Volta o ofegante + tremor	Diante do fantasma, A crina toda eriçada.
7	
Monótono	Perante tal visão o cavaleiro pasma O sinal da cruz faz com mão gelada. Na sua frente está o desgraçado monge Tão silenciosamente sombrio, tão terrível,
Com dor	Como um grito mudo que atravessasse o mundo. Tão triste, oh! tão imensamente triste!
8	
Fofoca	O viajante mergulha nele o olhar profundo E logo o invade uma indescritível piedade.
Salmodia	A imensa e secreta dor, Que faz tremer a natureza, Pode um coração que sangra vislumbrá-la Pode o desespero pressenti-la Mas nunca a alcança – toda a dor desfila No olhar do monge,

	chora agora o cavaleiro.
9	
Suspense	Pergunta ele: “Oh, diz, o que te aflige? O que te oprime tão profundamente? ” O monge inclina a face, Os frios lábios entreabrem lentamente, Pronto a revelar o monstruoso segredo,
Alerta!!	Mas o cavaleiro grita: “não digas, não digas!”
10	
Mal-humorado	O monge desaparece, a manhã desponta, O cavaleiro parte sem ânimo; Avança sem dizer nenhuma palavra,
Aliviado	Apenas a morte lhe preenche o pensamento. O desgosto ao corcel faz esquecer a fome; Cavalo e cavaleiro caem num escuro abatimento.
Pianíssimo	E quando o sol tomba no horizonte, Já os seus corações batem ansiosos, O monge acena atrás de cada monte,
Crescente	E cada folha entoa um fúnebre lamento,
Sussurrando (ar na voz)	O próprio ar fere e dói –
Contente sombrio	O cavalo arrasta-se para dentro do lago.

Quadro 1: Roteiro sonoro da contação do *Monge Triste*.

Para entender melhor como funcionam essas instruções na prática, analisaremos agora a primeira estrofe da balada de Lenau. Na primeira frase “Na Suécia ergue-se uma torre sombria” utilizamos uma escala melódica descendente, ou seja, iniciamos a emissão das palavras em uma região aguda de nossa voz encaminhando para uma região grave ao chegar na palavra “sombria”. Essa característica sonora apresentou-nos um clima de suspense e, portanto, selecionamos essa palavra “suspense” como uma codificação desse movimento melódico.

“Acalanto” empregado na frase “Abrigo de corujas e águias” diz respeito a uma característica rítmica, como se as sílabas das palavras se encaixassem em um tempo binário composto. Já o “ansioso” inclui *accelerando* e pausas bruscas entre as palavras, além de uma respiração mais ruidosa, como se nos faltasse fôlego para completar a frase “Novecentos anos teve por companhia chuvas, relâmpagos, tempestades”.

A frase seguinte “E quem de carne e osso aí viveu, com suas dores e alegrias” iniciamos em uma dinâmica *pianíssimo* que cresce até um *forte*, semelhante a um adulto “dando uma lição” em uma criança bagunceira, que começa calmo mas termina nervoso. E, por fim, o “triste cômico” da frase “há muito desapareceu” significa falar lentamente com ar na voz e, ao mesmo tempo, sorrindo.

Em resumo, cada diretriz possui uma ação musical própria e nosso papel foi descobrir, observar, variar, escutar e repetir. Isto é, estar atento às possibilidades corporais que podiam estar se despertando no momento da leitura.

Importante ressaltar que nesse primeiro estudo do texto ignoramos, sempre que possível, o caráter semântico das palavras, o significado das frases. Coincidências com um modo de falar cotidiano podem existir, da mesma forma que uma maneira contrária, oposta a uma forma habitual pode ser planejada. Em suma, não há uma forma fechada e correta de elaborar um roteiro sonoro. Elaborar um guia ou uma partitura sonora do texto deve ser um exercício de pesquisa.

Ensaíamos o texto repetidamente, com o objetivo de memorizar os movimentos sonoros das frases narradas. E, posteriormente, avançamos à contação da história junto com a parte do piano. Nessa fase do estudo alguns andamentos da narração tiveram que ser revistos para adequar-se à partitura escrita por Liszt, especificamente em duas das partes cujo texto é executado simultaneamente à parte musical. Vejamos a seguir os dois exemplos juntamente com nossas adaptações.

Bewegter, ziemlich rasch.

Der Regen strömt, ein Ritter naht,

Er spornt dem Roß die Flanken. Verloren hat er seinen Pfad In Dämm-

rung und Gedanken. Es windet heulend sich im Wind Der Wald, wie ein gepeitschtes Kind.

Exemplo 8: Trecho do *Monge Triste* de Franz Liszt, c.18-25. (LISZT, 1922, p.2)

O texto do trecho exemplificado acima pode ser lido no bloco 2 do Quadro 1. Destacamo-lo aqui para facilitar a leitura:

2	
Falta de assunto	A chuva cai, sopra o vento, Um cavaleiro aproxima-se, finca as esporas no cavalo. Perdido na escuridão e no pensamento, Vagueia na noite triste sem intervalo.
Fofocando	Fustigada pela ventania curva-se a floresta,
Desprezo	Grita e geme como uma criança ferida.

Quadro 2: Bloco 2 do roteiro sonoro da contação do *Monge Triste*.

Nesse trecho, Liszt coloca como indicação de andamento *Bewegter, ziemlich rasch*, que traduzimos como “mais agitado, bem rápido”. O que já causa uma oposição de andamento com a diretriz aplicada nas primeiras frases, a “falta de assunto”, pois realizamos esse comando em um tempo lento e vago, com certo desânimo, e para tal pronunciamos as vogais de maneira prolongada nas palavras “cai”, “sopra” e “vento”. Além dessa discordância dos andamentos, percebemos que teríamos um contratempo com a métrica, já que o texto em português não

encaixaria nos compassos da mesma forma que o texto em alemão. Portanto, para que mantivéssemos o caráter de desânimo nas palavras, teríamos que adaptar a posição do texto na partitura. Optamos por manter esse aspecto vagaroso das palavras apenas no primeiro verso (“A chuva cai, sopra o vento”), e a partir do próximo verso empenharíamos mais velocidade, acompanhando o andamento dos acordes em quiálteras da parte do piano.

Algo semelhante acontece no próximo exemplo. Vejamos:

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of three systems of music. The first system starts with the tempo marking 'Ziemlich rasch.' and the instruction 'sempre staccato'. The lyrics are in German: 'Doch ohne Schreck und Grauen tritt Ins Turmgewölb'. The second system continues the lyrics: 'der Reiter. Er führt herein den Rappen mit Und scherzt zum Rößlein heiter:'. The third system concludes with: '„Gelt du, wir nehmens lieber auf Mit Geistern als mit Wind und Trauf?“'. The music is written in G major and 3/4 time, with a piano accompaniment that is characterized by staccato chords and a relatively fast tempo.

Exemplo 9: Trecho do *Monge Triste*, c.36-47. (LISZT, 1922, p.3)

Nesses compassos exemplificados acima, o andamento da partitura (bem rápido) não se opõe ao andamento de nossa narração. Porém, novamente enfrentamos o problema relacionado à diferença do comprimento das frases em ambos idiomas. Tal trecho corresponde ao bloco 4 do roteiro sonoro:

4	
Discurso político	Mas sem medo,
Aleluia!	sem temor
Anunciando uma promoção	O cavaleiro transpõe a funesta porta. Conduz o cavalo preto pelo interior E com alegres piadas o provoca:
Falando com <i>pet</i> (<i>baby talk</i>)	“Não é mais fácil encarar fantasmas Do que vento e chuva enfrentar?”

Quadro 3: Bloco 4 do roteiro sonoro da contação do *Monge Triste*.

Acreditamos que haja um limite na velocidade da narração, incluindo os tempos de respiração e pausas, para que as frases possam ser captadas pelo interlocutor. À vista disso, descartamos a possibilidade de comprimir todo o texto nesses doze compassos para não comprometer o fluxo compreensível das palavras.

Como podemos perceber, o compositor não determina em figuras rítmicas o tempo da narração. Entretanto, há alguns espaços entre as palavras que podemos supor possíveis intenções métricas. Surgem então algumas questões: o compositor almejava que todas as palavras fossem ditas exatamente como determinado em sua partitura? Se supomos que essa passagem pianística (Ex.9), realizadas simultaneamente com a narração, apresentam-se como um “fundo musical” para a história narrada, poderíamos prolongar a parte musical com repetições do último motivo executado no piano para adequar-se à tradução empregada? E, principalmente, devemos obedecer essa métrica do texto empregado na partitura como se fosse encadeada em figuras rítmicas com uma métrica fixa?

Comparamos duas gravações cujo texto encontra-se em seu idioma original, o alemão. Ambas realizadas pelo mesmo narrador, o barítono Dietrich Fischer-Dieskau, mas com pianistas diferentes: a primeira³⁸ com o pianista Daniel Barenboim e, a segunda³⁹, com o pianista Burkhard Kehring. As duas interpretações possuem andamentos diferentes, e observamos que a narração, apesar de ter sido realizada pelo mesmo intérprete, possuem entonações vocais distintas nos momentos cujo texto é executado simultaneamente à parte do piano, como mostram os exemplos 8 e 9. É possível perceber que a narração se adapta ao andamento estabelecido pelo pianista e/ou vice-versa. Ou seja, a velocidade das frases narradas, as pausas e respirações são coordenadas para que o texto seja executado conforme a partitura, mesmo que as palavras não possuem uma notação rítmica particular. Logo, faz-se notória a coordenação da música e texto condizente com a partitura em ambas as gravações.

Analisamos outras duas gravações: uma cujo texto foi traduzido para o italiano, realizado pelo narrador Luciano Bertoli com acompanhamento ao piano por Mauro Bertoli (2014)⁴⁰; e para o espanhol, interpretado pela atriz Clara Sanchis, e Miriam Gómez Morán ao piano (2016)⁴¹. Percebemos na interpretação de Luciano e Mauro Bertoli uma readequação do

³⁸ LISZT, F. Der Traurige Mönch, S.348. Berlin: Deutsche Grammophon GmbH, 2000. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/4ritiFLuRN6Io8P5xoRTKM>. Acesso em: 30 dez. 21.

³⁹ LISZT, F. Der Traurige Mönch, S.348. Berlin: Deutsche Grammophon GmbH, 2005. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/1V79kKCLY5MGkQuNLv9mFv>. Acesso em: 30 dez. 21.

⁴⁰ LISZT, F. Il Monaco Triste, S.348 [2014]. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/1S8q3gGzLYnvqw7ybTJqPc>. Acesso em: 02 jan. 2022.

⁴¹ LISZT, F. El Monje Afligido [2016]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1hr2Os6MGHg>. Acesso em: 02 jan. 2022.

texto com as passagens musicais. Assim como na tradução em português, no idioma italiano o texto também se mostrou maior do que em alemão. Na passagem da chegada do cavaleiro na torre, descrita aqui como bloco 4 (Ex. 9), Bertoli inicia a narração junto com as primeiras notas do piano, contrariando a posição do texto na partitura. Acreditamos que essa escolha performática tenha sido planejada para que o texto em italiano concluísse junto com a passagem pianística, no compasso 47.

Ainda sobre a mesma passagem, na performance de Clara e Miriam, percebemos uma aproximação mais clara com nossa tradução, nomeadamente, em relação a extensão das frases narradas, dada as semelhanças entre a língua portuguesa e espanhola. A narração inicia no final do compasso 37, assim como está descrita na partitura, porém, mesmo com um andamento mais lento do piano – comparada às outras gravações –, não acompanha o ritmo da parte pianística e, conseqüentemente, não encerra o texto desse bloco junto com a pianista. Cabe ressaltar que essa gravação em espanhol possui a diferença evidente de ser uma performance de palco, diferente das outras gravações realizadas em estúdio.

Segundo Parkhurst, em muitos melodramas do século XIX, “o texto é simplesmente organizado diretamente acima da parte instrumental, sem uma descrição mais precisa de como os dois devem interagir” (PARKHURST, 2018, p. 39). O autor acrescenta ainda que, apesar de presumirmos que as palavras se alinham moderadamente com as notas sobre as quais estão posicionadas, essa precisão raramente é recomendada explicitamente pelo compositor.

Outro ponto importante a ser considerado diz respeito às traduções, pois existe uma diferença específica na ordem das palavras em diferentes idiomas. Cabe ressaltar que, em nossa interpretação de *O Monge Triste*, desconsideramos qualquer obrigatoriedade rítmica do texto que possa insinuar a partitura. A tradução do poema de Lenau foi elaborada independente da forma como foi posicionada nos respectivos compassos pelo compositor. Ancoramos nossas escolhas interpretativas nas possibilidades plásticas do texto, mesmo que para tal, tivéssemos que criar rupturas em uma latente fidelidade à partitura.

Naturalmente, essas questões que levantamos surgem sempre que nos deparamos com trechos de melodramas – e podemos incluir aqui qualquer outra peça escrita para piano e voz falada – que não possuem um ritmo determinado para voz, mas que devem ser executados simultaneamente com algum ritmo preciso da parte pianística. Afinal, o ritmo natural da voz falada pode ser muito complexo e difíceis de transcrever em uma partitura. Além disso, a mesma frase pode ser dita de várias maneiras com diferentes velocidades, dependendo do narrador e de sua performance (PARKHURST, 2018).

Antes de debruçarmo-nos nas próximas ações de nosso processo, cabe relevar que poderíamos ter “encerrado” essa estruturação da performance com o que alcançamos nas fases descritas anteriormente, isto é, um estudo sonoro da narração do texto coordenado com a música composta por Liszt. Porém, seguindo um estudo teatral que já estava em andamento, resolvemos avançar a uma performance cênica. E, para tal, optamos em criar um personagem para a cena. Iniciamos uma busca por gestualidades e modalidades vocais que correspondessem à imagem a ser apresentada.

Porque, se não usarmos nosso corpo, nossa voz, um modo de falar, de andar, de nos movermos, se não acharmos uma forma de caracterização que corresponda à imagem, nós, provavelmente, não podemos transmitir a outros o seu espírito interior, vivo (STANISLAVSKI, 2001, p.27).

Levantamos algumas ideias a partir de perguntas primordiais para tal caracterização, citamos: quem conta a história? Onde ele se localiza? Por que conta e para quem conta? Além de outras perguntas essenciais que atravessaram o processo de dramaturgia. A princípio parecem ser perguntas muito simples e abertas a incontáveis respostas, mas logo percebemos que a realização da contação de história, ainda sem vislumbrar um personagem, de antemão parecia ter despertado impulsos, e manifestações de movimentações físicas, que nos induziram a encontrar e/ou selecionar respostas capazes de determinar um contexto onde tal história poderia ser encenada.

Tomamos como ponto de partida, a persona principal da história, que inclusive nomeia o conto de Lenau: um fantasma que assombra uma torre na Suécia, e aparece à noite vestido de monge. Vejamos agora uma estrofe específica que inspirou nossa interpretação da história e, posteriormente, a criação de um personagem para corporificar o narrador.

Pergunta ele:

“Oh, diz, o que te aflige?”

O que te oprime tão profundamente? ”

O monge inclina a face,

Os frios lábios entreabrem lentamente,

Pronto a revelar o monstruoso segredo,

Mas o cavaleiro grita:

“não digas, não digas!”

Ao passo que repetíamos a contação da história, a frase “revelar o monstruoso segredo” destacou-se como uma possível “pista” para encontrar as respostas de nossas questões. Quem

está contando a história (narrador⁴²) apresenta grande curiosidade para ouvir as palavras do monge fantasma. Afinal, segundo nossas suposições, um monge que cumpre um voto de silêncio estaria disposto a romper com sua obrigação para revelar um segredo. Pensando nisso, encontramos uma maneira de potencializar a diretriz que estava evidente em muitos trechos no nosso roteiro sonoro da contação de história, a fofoca. Que podemos reconhecer como “o relato de fatos reais ou imaginados sobre o comportamento alheio. Ela é sempre concebida como uma força nefasta, destinada a fazer mal a determinados indivíduos” (FONSECA, 2004, p.23).

Mas se este narrador, que já podemos chamar de fofoqueiro, está falando sobre alguém com tanta propriedade, presume-se que ele o conhece muito bem. Afinal, “não se faz fofoca sobre estranhos, pois a estes não se impõem as mesmas normas; ser objeto, sujeito da fofoca, representa a integração no grupo” (FONSECA, 2004, p.24). Em vista disso, concluímos que nosso fofoqueiro teria sido um amigo próximo (talvez até um amante) do monge triste. E, portanto, nosso personagem também é um monge. Um monge condenado ao silêncio, mas que sente a necessidade de manter viva a má reputação de seu amigo e que ainda preserva a imensa curiosidade para saber o monstruoso segredo que nunca é revelado. Após infinitas tentativas de saber este segredo, nosso monge fofoqueiro se viu aprisionado em um *looping* eterno de uma narrativa perversa. Não é a primeira vez que ele faz tal fofoca e, tamanha é sua curiosidade, que ele passou a desejar a morte de todos que aparecem nessa torre. A fofoca, nosso trampolim para a cena, é uma arma de ataque:

[...] a fofoca serve para informar sobre a reputação dos moradores de um local, consolidando ou prejudicando sua imagem pública. [...] Atacar, pela fofoca, os atributos de um e de outro é atentar contra o que há de mais íntimo no indivíduo, a imagem que ele faz de si. [...] fofoca desliza facilmente para a maledicência, e da maledicência para a maldição. Daí surgem sortilégios. (FONSECA, 2004, p.23).

A partir dessas tomadas de decisões passamos a investigar e relatar algumas possíveis características de um personagem que estava se revelando. Mas como diz Grotowski: “ele só pode entender depois de *fazer*” (2015, p.2). Iniciamos nossa corporificação do personagem pelo figurino e objetos cênicos, na tentativa de relacionar os elementos dessa referência visual com as questões da representação dos traços psicológicos que poderiam servir para auxiliar a revelar valores expressivos do personagem e, conseqüentemente, organizar nosso corpo e nossa voz para a cena.

De acordo com Nacif (2012), o figurino serve como elemento visual de impacto imediato na caracterização de um personagem e tem valor narrativo. A autora o descreve como

⁴² Referimo-nos aqui ao narrador implícito na trama literária. Não devemos confundir com o performer que está narrando.

um sistema vestimentar que se constrói a partir dos elementos da linguagem visual. Ele representa a natureza da obra literária pois expressa as relações estruturais da narrativa.

Utilizamos um figurino, a princípio improvisado, para caracterizar o monge. Era uma espécie de poncho com capuz, uma roupa pesada e escura que nos ajudou a aproximar das características imagéticas do personagem. Essa roupa inicial, em nosso trabalho contínuo nos levou ao encontro de uma nova corporeidade com destino a uma estruturação final, e repetível, do personagem. Este figurino abriu possibilidades às investigações dos nossos gestos, olhares, pesos, posturas, tonicidade dos movimentos, enfim, observações potentes para uma nova percepção de *si mesmo*. Ao incorporar a roupa na cena, na narrativa, atentamo-nos a um “estado de alerta”, como relata Cortinhas (2012) em sua pesquisa. Segundo a autora, esta dimensão extraordinária em que o ator se encontra quando está vestido para a cena efetua a passagem do espaço do corpo anatômico, de uma postural habitual, em direção à ação teatral. Podemos supor que tal caracterização pode nos encaminhar a uma transposição:

A caracterização, quando acompanhada de uma verdadeira transposição, é uma grande coisa. E como o ator é chamado a criar uma imagem quando está em cena e não simplesmente a se pavonear perante o público, ela vem a ser uma necessidade para todos nós. Noutras palavras, todos os atores que são artistas, os criadores de imagens, devem servir-se de caracterizações que os tornem aptos a se *encarnar* nos seus papéis. (STANISLAVSKI, 2001, p.60)

Para Stanislavski (2001), essa caracterização é a máscara que esconde e protege o indivíduo-ator. É ambígua porque ao mesmo tempo que esconde, ela desnuda. O ator pode se sentir livre a “despir a alma até o último, o mais íntimo detalhe” (STANISLAVSKI, 2001, p.60). Cabe ressaltar que tal caracterização aqui mencionada não é obtida apenas com um traje, mas podemos supor que o figurino é um importante impulso para tal objetivo, o de encarnar o papel. Vejamos:

O figurino impulsiona a criação e materializa o personagem, amplia a expressividade do corpo e é quando a máscara se mostra, tudo aquilo que é dado ao ator portar em seu próprio corpo, um conceito determinado, marcado e estabelecido. O artifício exterior oculta o ator num fenômeno de metamorfose. (CORTINHAS, 2012, p.38)

Retomando nossa atenção ao processo, havíamos encontrado algumas respostas à nossa caracterização no texto e no roteiro sonoro posto em prática. Chegamos a um contexto e um esboço de personagem a partir de seu perfil psicológico. Ainda fora do piano, utilizamos a roupa e o turíbulo⁴³ (objeto cênico) para organizar o corpo do monge e, assim, poder extrair associações que nos direcionassem ao corpo do narrador. E, conseqüentemente, arquitetar a cena do melodrama.

⁴³ Turíbulo, ou incensório, é um objeto litúrgico utilizado para queimar incenso em cerimônias religiosas de igrejas cristãs. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Tur%C3%ADbulo> Acesso em: 16 jan. 22.

Em nossa primeira prova de figurino, a roupa dificultava nossa visão pois tinha uma touca grande e pesada, seu tecido não tinha muito movimento e, portanto, nossas tentativas de olhar para o lado quase sempre falhavam já que a roupa nem sempre permitia. Incorporamos essa “dificuldade” nos primeiros gestos do personagem. A roupa seria como um esconderijo onde ele pudesse vigiar todos ao seu redor sem ser visto, semelhante a um casco de uma tartaruga. Nosso pescoço deveria se esticar para fora da touca, trazendo a impressão que o nariz guiava a nossa visão e, qualquer ruído ao nosso redor deveria ser investigado. Observemos:



Imagem 2: Processo para a cena de *O Monge Triste* – Foto: Mateus Lustosa.



Imagem 3: Processo para a cena de *O Monge Triste* – Foto: Mateus Lustosa.



Imagem 4: Processo para a cena de *O Monge Triste* – Foto: Mateus Lustosa.

Este artifício revelou algumas características do monge fofoqueiro. Seus atos tinham que ser escondidos, afinal esse monge não poderia nem ao menos falar, tampouco-fofocar. Para

esse monge se esconder em sua roupa, era preciso retrair os ombros e abaixar o tronco. A parte superior de seu corpo se mostrou pesada, mas seus passos eram leves e ágeis. Andava na ponta dos pés para não ser encontrado por quem quer que fosse. Seu medo de ser visto tornou-se quase uma paranoia, como se estivesse sendo vigiado o tempo todo. Concordamos com Cortinhas (2012) ao afirmar que o figurino “deforma o contorno orgânico do corpo, afetado pelo movimento, pela luz e sombra e pela narrativa da cena” (CORTINHAS, 2012, p.60). Para exemplificar a forma de se locomover do monge, que afetou os pesos do tronco e das pernas, apresentamos adiante outra imagem do processo.



Imagem 5: Processo para a cena de *O Monge Triste* – Foto: Mateus Lustosa.

Na tentativa de intensificar essa deformação do contorno orgânico do corpo e distanciarmos de nosso corpo cotidiano, surgiu a ideia de uma imitação corpórea visando uma possível aproximação com um personagem famoso, por seu modo de fala e aparência física, da produção cinematográfica. O personagem ao qual estamos nos referindo é o *Gollum* do filme *Senhor dos Anéis*⁴⁴.

⁴⁴ Resumidamente, a trama de “O Senhor dos Anéis” gira em torno de um anel de poder (chamado de o Um Anel) construído há milhares de anos por um senhor do mal, Sauron, para dominar o mundo. Após a quase destruição de Sauron pelo príncipe Isildur, seu anel, no qual estava todo seu poder e maldade, causou a morte do príncipe e se perdeu; sendo encontrado muitos anos depois pelo amigo de Gollum, Déagol. Gollum, que na época era um hobbit chamado Sméagol, foi corrompido pela maldade do Um Anel e cego de vontade de possuí-lo, matou seu amigo e tomou o anel para si. O anel, além de tornar quem o usa invisível, dá uma

Segundo Karnikowski (2012), *Gollum* ou *Sméagol* era um indivíduo muito curioso, interessado por história ou pela origem e surgimento das coisas que o rodeavam. Durante a trama cinematográfica, o personagem de mãos ágeis e pés silenciosos é conduzido por um desejo incontrollável em possuir o anel. Seu corpo é deformado e semelhante a uma criatura viscosa. “Tolkien⁴⁵ leva em conta o grande tempo que *Gollum* passou com o Um Anel escondido em um lago nas profundezas da montanha e constantemente o relaciona com seres abissais ou com um ser semelhante a um anfíbio” (KARNIKOWSKI, 2012, p.45).

Semelhante ao modo como *Gollum* persegue o anel, empenhamos nossas intenções de curiosidade e fofoca com o mesmo afínco. Nosso treinamento corporal também vislumbrou uma imitação desse ser abissal e, para tal, exploramos os planos mais baixos de movimentação, e uma certa deformação nas mãos se pronunciou. Além de uma expressão facial que pudesse transparecer a maledicência de nossa narração. Essas ações tinham como objetivo fundar uma matriz cênica.

Vale sublinhar que “matriz” faz clara referência ao trabalho do LUME⁴⁶ e, conseqüentemente, à pesquisa *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator* (1998) de Renato Ferracini⁴⁷. De acordo com o autor, *matriz* é a fonte orgânica de material do ator. É a matéria-prima a qual ele pode recorrer sempre que almejar a construção de qualquer trabalho cênico. Um conjunto orgânico de ações físicas e vocais.

Carlos Simioni, em citação anterior, define o conceito de “matriz”, dentro do âmbito do trabalho do LUME, como uma “corporificação dos cataclismos emocionais do ator”. Se traduzirmos os cataclismos emocionais por ações físicas/vocais orgânicas, poderemos dizer, então, que uma ação física e/ou vocal orgânica e pessoal, descoberta e pesquisada pelos atores, e que dinamiza suas energias potenciais, é chamada de “matriz”. Se procurarmos no dicionário, encontraremos algumas das razões de essa palavra ter sido utilizada para definir uma ação física orgânica: “Matriz: órgão das fêmeas dos mamíferos onde se gera o feto; útero; madre [...] que é fonte ou origem; principal; primordial”. (FERRACINI, 1998, p. 103)

vida muito mais longa do que o normal. Sméagol passou a se esgueirar e a se esconder de todos em sua vila, recebendo o apelido de Gollum graças ao som que fazia em sua garganta.

Gollum então fugiu e se escondeu em uma caverna no coração de uma montanha. Lá foi definhado pelo anel, transformado em uma criatura horrível, mesquinha e asquerosa. Não só sua mente, mas seu corpo foi também deformado pelos longos anos que passou com o anel, deixando de lembrar o hobbit que fora outrora. Foi então que Bilbo Bolseiro, personagem principal de “O Hobbit” encontra e rouba o anel de Gollum, do qual chama o Um Anel de “meu precioso” (KARNIKOWSKI, 2012, p.44).

⁴⁵ John Ronald Reuel Tolkien (1892 -1973) é autor de *O Hobbit* (1937) e *O Senhor dos Anéis* (1937-1949).

⁴⁶ O LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais –, criado em 1985 pelo ator, diretor e pesquisador Luís Otávio Burnier, juntamente com os atores Carlos Roberto Simioni e Ricardo Puccetti e a musicista Denise Garcia, vem, desde sua fundação, pesquisando, elaborando, codificando e sistematizando técnicas não-interpretativas de representação para o ator. (FERRACINI, 1998, p.21)

⁴⁷ Importante salientar que não realizamos toda a proposta descrita por Ferracini (1998), mas a pesquisa idealizada pelo autor foi nossa principal fonte de inspiração. Podemos considerá-la como uma fonte ressonadora, cujas ressonâncias foram capazes de atravessar nossa prática, que contou com a direção cênica do Leonardo Ortiz.

A matriz pode ser moldada, reelaborada, remodelada, reconstruída, segmentada, mas não deve perder sua essência. É o “coração” da ação, é o que mantém a corporeidade e a organicidade do personagem. Cabe ao ator observar, pesquisar, experimentar e elaborar seu vocabulário vivo de comunicação cênica. Além disso, codificar e nomear são importantes para praticidade do trabalho, criam pontos de referências, como imagens que podem remeter a uma lembrança corpórea da matriz. Esses nomes não precisam ter qualquer caráter semântico pois não são imitações, são individuais, dados pelo próprio ator (FERRACINI, 1998).

Em resumo, a matriz responsável pela construção performática do *Monge Triste* foi criada a partir dos estímulos do texto e do nosso roteiro sonoro da narração, somados as experimentações corpóreas a partir da organização postural revelada pelo figurino e a utilização do objeto cênico que, posteriormente, potencializou uma aproximação mimética do personagem fictício *Gollum*.

Há momentos da encenação cujas ações não são fixas, possuem maleabilidade na atuação, onde eventuais e/ou possíveis improvisos são bem-vindos. Mesmo nos momentos em que as ações eram estabelecidas, fazia-se necessário florescer *ligações orgânicas* entre elas, de maneira que não atrapalhasse a espontaneidade da atuação. A narração ganhou um tom áspero e malicioso. Ao roteiro sonoro da contação de histórias, apresentado anteriormente no Quadro 1, emergiram outros acentos e coloridos, mas as diretrizes permaneceram as mesmas. Realizamos alguns ajustes de natureza fonatória a partir de sensações que a corporeidade adquirida pela matriz despertava. O corpo encolhido e as diferentes torções empregadas nos membros superiores e inferiores nos encaminhou a uma região mais aguda da voz com usos constantes de falsetes, semelhante de uma bruxa de desenho animado.

Para encerrar, vejamos adiante alguns registros fotográficos do treinamento de nossa matriz. Nesses exemplos, podemos perceber algumas características pontuadas nos parágrafos acima, tais como: a movimentação corpórea em planos mais baixos, a expressividade facial e a deformação das mãos.



Imagem 6: Processo para a cena de *O Monge Triste* – Foto: Mateus Lustosa.



Imagem 7: Processo para a cena de *O Monge Triste* – Foto: Mateus Lustosa.



Imagem 8: Processo para a cena de *O Monge Triste* – Foto: Mateus Lustosa.



Imagem 9: Processo para a cena de *O Monge Triste* – Foto: Mateus Lustosa.



Imagem 10: Processo para a cena de *O Monge Triste* – Foto: Mateus Lustosa.

2 3 BALADAS DO AMOR AMARGO E AS AÇÕES FÍSICAS DE GROTOWSKI

2.1 3 baladas do amor amargo ou 3 baladas do amargo amor: peça para piano e voz do pianista

A obra *3 Baladas do Amor Amargo ou 3 Baladas do Amargo Amor*, título original, foi escrita em 2013 por Antonio Celso Ribeiro⁴⁸, e estreada em 5 de fevereiro de 2016 por Luciane Cardassi⁴⁹, pianista a quem a peça é dedicada. A peça surgiu a partir de um convite da pianista Luciane Cardassi. Em entrevista, o compositor nos relatou que a pianista pediu uma obra que fizesse uso de sua voz.

Essa e outras obras do gênero surgiram através das colaborações da pianista com um grupo diversificado de compositores, entre eles: Brian Griffeth-Loeb, Maria Eduarda Mendes Martins, Gabriela Ortiz, Antonio Celso Ribeiro, Armando Albuquerque, Ernst Widmer e Paulo Rios Filho.⁵⁰ Importante salientar que os intérpretes são muitas vezes responsáveis por novos repertórios, ou seja, não só interpretam as obras, recriam, mas também fomentam.

A utilização da voz por instrumentistas está presente em outras obras de Antonio Celso Ribeiro. A saber: *Ba al Ze Bhubh* para violino e contrabaixo – são 5 peças curtas onde as peças 4 e 5 pedem para que baixista e violinista cantem e toquem ao mesmo tempo; *Ten or Maybe Nine Short Useless Songs of Joy or Strangeness* para tenor, flauta, violoncelo e piano – um monodrama com texto do poeta alemão Georg Trakl, onde o flautista realiza efeitos vocais enquanto toca; *Rainy Day – Silent Tree* para flauta doce e piano – o flautista é convidado a tocar e cantar algumas notas simultaneamente; *The Good Dreams of a Poor Horse Keeper* para nay (flauta tradicional Uzbeq de bambu), chang (Instrumento nacional Uzbeq, espécie de dulcimer), violino, viola, cello, contrabaixo e percussão – utiliza bocejo dos músicos; *Forgotten butterfly*

⁴⁸ Antonio Celso Ribeiro nasceu em Pouso Alegre, MG. Desde 2013 reside em Vitória, ES, onde é Professor Adjunto da Universidade Federal do Espírito Santo - UFES. Ribeiro é Mestre em Composição pela Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais e Mestre em Lingüística na área de Análise do Discurso pela Universidade do Vale do Sapucaí em Pouso Alegre – MG. E possui doutorado em Composição Musical pela Universidade Federal de Minas Gerais. Seu catálogo de obras abrange diversas formações, como trilhas musicais, música-teatro, coro, quartetos, duos, instrumentos solos incluindo também obras para orquestras. Fonte: <https://antoniocelsoribeiro.com/about/>. Acesso em 24 de outubro de 2020.

⁴⁹ Luciane Cardassi é pianista e Doutora em Música (Contemporary Music Performance) pela Universidade da Califórnia, San Diego (EUA) e Mestre em Música/Piano pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. (CARDASSI, 2011, p.78).

⁵⁰ Disponível em <https://lucianecardassi.com/past-performances/>. Acesso em 04 de novembro de 2020.

lies dead on the sidewalk para piano solo e voz do pianista; a peça *White Mists or Bright Sorrows* foi composta originalmente para violino e voz do violinista. Entretanto, como a mesma ficou muito difícil, ela foi reescrita para viola e *mezzosoprano*. Porém, as *3 Baladas do Amor Amargo* é considerada pelo compositor, como a obra mais completa dessa modalidade, por apresentar uma narração mais sólida.

Segundo o compositor, Luciane Cardassi havia comentado seu interesse em trabalhar com ‘vozes femininas’, seja a partir de textos escritos por mulheres ou que apresentasse essa temática no conteúdo do texto. Logo, o processo de composição das baladas iniciou-se pela escolha do texto. Em colaboração, a pianista sugeriu a utilização de textos curtos, por exemplo poemas. Assim, a mini-ópera, como denominada pelo compositor, foi dividida em três pequenos atos com textos de três poetisas oriundas de países diferentes: Noémia de Sousa (1926-2002)⁵¹ de Moçambique, Rosalía de Castro (1837-1885)⁵² da Espanha e Florbela Espanca (1894-1930)⁵³ de Portugal.

Tal como sugere o título, os textos escolhidos pelo compositor para a criação da obra descrevem situações amorosas, tanto em presença quanto em ausência, onde sentimentos de solidão, abandono e melancolia estão em jogo. O compositor lança mão de fragmentos dos poemas, ou mesmo de combinações de poemas diferentes das três autoras cujos nomes próprios correspondem aos 3 movimentos da obra.

Para uma melhor compreensão da peça em questão, dividiremos nossa análise musical em três partes, correspondentes aos movimentos das *Baladas*. Em cada parte, será discutida a forma como o poema foi empregado e a escrita dos principais elementos composicionais. Consideramos essa análise como um “primeiro contato” com a obra e, por conseguinte, não julgamos necessário realizar uma análise aprofundada de questões harmônicas e formais. Logo,

⁵¹ Carolina Noémia Abranches de Sousa Soares, considerada como a “mãe dos poetas moçambicanos”, nasceu em Catembe, uma vila do litoral sul de Moçambique. A poetisa e jornalista inaugurou a cena literária feminina moçambicana com escritos que protestavam contra as injustiças sociais, denúncias à escravidão e ao preconceito em relação aos negros. Seus poemas, escritos entre 1948 e 195, circulavam em jornais da época, principalmente em *O Brado Africano*. Somente em 2001, os 49 poemas foram reunidos em seu único livro, *Sangue Negro*, publicado pela Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO).

⁵² Natural da Galícia, Espanha, Rosalía compôs poesias galegas e castelhanas. Seu primeiro livro poético, *La Flor*, foi publicado em 1857. Outros dois livros foram escritos em galego: *Cantares Gallegos*, de 1863, e *Follas Novas* de 1880. Pouco antes de sua morte, em 1884, foi publicada sua obra em castelhano, *En las orillas del Sar*. Por suas inovações, como o emprego literário do galego moderno e suas combinações métricas, a poetisa é considerada uma precursora do modernismo.

⁵³ Florbela de Alma Conceição Espanca nasceu em Vila Viçosa, Portugal. Sua obra é dividida entre poesias e contos e situada no modernismo português. A poetisa portuguesa teve duas coleções publicadas em vida: *Livro de mágoas* (1919) e *Livro de sóror saudade* (1923). Postumamente, foram publicadas outras três obras: *Charneca em flor* (1931), *Juvenília* (1931) e *Reliquiae* (1934). A eterna busca por um objeto de amor presente em sua breve vida, marcadas por perdas, divórcios e tentativas de suicídios, também é uma imagem marcante em seus escritos.

focaremos este estudo nos principais “desafios” que um pianista pode encontrar nesse tipo de repertório.

I – Noémia⁵⁴

O primeiro movimento denominado *Noémia* é dividido em três partes: A, B e C. Nas partes A e B, o compositor utiliza o poema *Em vez de lágrimas*, cujo título passa a compor o texto da música; e na parte C, o poema escolhido foi o *Teias da Memória*, desta vez o título é suprimido. A saber:

Em vez de lágrimas
Só um choro em seco
Põe no vértice da minha dor
O mais intenso auge do luto.
Na baça melancolia do tecto
Bilros de teia bordam solidão
Enquanto meigos sussurros de sombra
No brilhante mutismo do espelho
Recitam estrofes de poeira.

A parte A de *Noémia*, formada por 14 compassos, combina arpejos de duas oitavas executadas pela mão direita com uma melodia em oitavas realizadas pela mão esquerda. O texto a ser narrado está escrito em uma linha específica, como o *sprechstimme* apresentado no primeiro capítulo, e possui inflexões com métricas definidas, mas sem alturas determinadas. O arco dinâmico da voz está relacionado com as dinâmicas da parte do piano. As indicações para a narração do texto são, respectivamente: *pp crescendo col piano* / *f* / *ff drammatico* / *fff gritato* – *panting!* / *f taking breath* / *mf calmato* / *pp* / *ppp whispering*. Segundo o compositor, o desenho melódico para a voz está calcado na prosódia e sua forma de notação possui a intenção de estimular a clareza do texto oral, que pode ser observado pela indicação *parlato, ma con intonazione* (falado, mas com entonação). Vejamos o exemplo dos primeiros compassos de *Noémia*, parte A, onde podemos observar a escrita em *sprechstimme* para a voz do pianista.

⁵⁴ A performance de *Noémia* pode ser assistida através do link: https://www.youtube.com/watch?v=pnuvg9IYAO0&ab_channel=AdrianoLopes Acesso em: 31/01/2023.

parte A

Pianist's voice

♩ = 50

(parlato, ma con intonazione)

Em vez de lá - gri - mas só um

pp crescendo col piano

Piano

pp

Exemplo 10: Os dois primeiros compassos da parte A de *Noémia* (c.1-2), primeiro ato das *3 Baladas do Amor Amargo*. (RIBEIRO, 2013, p.1)

A voz ganha novos tratamentos na parte B de *Noémia*. O curto movimento de 12 compassos apresenta uma pauta convencional com 4 notações distintas para a voz do pianista. Como mostra o exemplo a seguir, a primeira frase (*põe no vértice da minha dor*) está escrita com uma notação tradicional, porém dentro de uma tessitura próxima da fala, sem grandes intervalos entre as notas.

Pianist's voice

♩ = 60

Põe no vértice da minha dor

f doloroso

gliss. lentamente

lung

Piano

f

lung

Exemplo 11: Trecho da parte B de *Noémia* (c.1-3), primeiro ato das *3 Baladas do Amor Amargo*. (RIBEIRO, 2013, p.4)

Na segunda frase (*o mais intenso auge do luto*) existem duas notações: a primeira apresenta um “x” nas hastes das figuras e a indicação “*sprechgesang*”; já a segunda, uma prolongação da última vogal da frase, apresenta um círculo nas hastes com a indicação “*mettere la voce in gola*”, que podemos traduzir como “colocar a voz na garganta”. Além disso, podemos observar a presença de uma técnica estendida ao piano: um *cluster* a ser realizado com os antebraços do pianista. No exemplo a seguir, destacamos os 2 tipos de notação para voz e a técnica estendida ao piano: *sprechgesang* (vermelho) e voz na garganta (azul); e o *cluster* na parte do piano (verde).

TEMPO PRIMO (♩ = 60)

o mas in - ten - so au - ge do lu - to

f tenuto
Sprechgesang

ff possibile

pppp

mettere la voce in gola

play the cluster with forearm!
fff

hold the assigned notes and then change Ped.

Segue

Exemplo 12: Trecho da parte B de *Noémia* (c.8-10), primeiro ato das *3 Baladas do Amor Amargo*. (RIBEIRO, 2013, p.4)

Nos últimos dois compassos desse movimento, como demonstrado no exemplo 13, o pianista é convidado a executar uma pequena melodia em *bocca chiusa*, ou seja, cantar com a boca fechada, como um murmúrio.

♩ = 33 (moltoissimo lento)

(m m m m)

mp mormorando, triste (bocca chiusa)

f tenuto

pppp

Exemplo 13: Trecho da parte B de *Noémia* (c.11-12), primeiro ato das *3 Baladas do Amor Amargo*. (RIBEIRO, 2013, p.4)

A terceira e última parte de *Noémia* apresenta a mesma notação vocal que a parte A. Entretanto, o compositor adiciona a indicação *senza rigor de tempo* (sem rigor de tempo) ao *parlato*, *ma com intonazione* (falado, mas com entonação). O que garante maior flexibilidade rítmica para a realização da linha vocal junto com a linha do piano. Este movimento é caracterizado pelos arabescos executados pela mão direita do pianista em paralelo com a narração do texto, como uma polifonia, demonstrado no exemplo a seguir:

Exemplo 14: Trecho da parte C de *Noémia* (c.7-8), primeiro ato das 3 *Baladas do Amor Amargo*, que apresenta uma escrita em arabescos ao piano. (RIBEIRO, 2013, p.5)

II – Rosalía⁵⁵

O segundo movimento, intitulado *Rosalía*, apresenta o breve poema XVI do livro *Follas Novas* (1880) da escritora galega:

Cando era tempo de inverno,
pensaba em dónde estarías;
cando era tempo de sol,
pensaba em donde andarías.
¡Agora... tan só io penso,
meu ben, si me olvidarías!

Esse segundo ato possui apenas 1 parte formada por 11 compassos. Existe uma preparação do teclado para que três notas permaneçam pressionadas: LÁ0, RÉ1 e FÁ1. O pianista precisa de três cunhas para inserir no espaço entre a tecla (pressionada silenciosamente) e a frente do piano. Há uma observação na partitura dizendo que, se o piano possuir um pedal *sostenuto*, o pianista é livre para usá-lo em vez da preparação com as cunhas. A peça é constituída por acordes que devem ser pressionados silenciosamente com a mão esquerda enquanto a mão direita deve tocar diretamente nas cordas abertas usando um objeto de metal. No exemplo a seguir, destacamos a preparação do teclado (azul), o acorde silencioso (verde) e a linha vocal (vermelho):

⁵⁵ A performance de *Rosalía* pode ser assistida através do link: https://www.youtube.com/watch?v=yUHuJY8YDxk&ab_channel=AdrianoLopes Acesso em 31/01/2023.

♩ = 102 ca. molto tranquillamente e un tanto rubato

Pianist's voice

Cuan - do e - ra tem - po de in

f doloroso, fanny

Piano

f deciso

(Preparation)

loco

(A-D-F)

front

wedge (pencil)

Exemplo 15: Primeiro compasso de *Rosalía*, segundo ato das *3 Baladas do Amor Amargo*. (RIBEIRO, 2013, p.10)

Para a notação do canto, cuja cabeça das figuras possui um formato triangular (Ex.15), o compositor recomenda que a voz do pianista deve buscar uma qualidade “oca / soprosa / lacrimosa” ao ser entoada. As alturas são aproximadas e os microtons são bem-vindos.

III – Florbela⁵⁶

O terceiro e último movimento, *Florbela*, também composto por três partes, compreende fragmentos, segunda e quarta estrofes, do poema *Lgrimas Ocultas* nas partes A e B respectivamente. Na parte C, encontramos apenas uma estrofe do poema *As Quadras d’Ele I*.

E a minha triste bôca dolorida
 Que dantes tinha o rir das primaveras,
 Esbate as linhas graves e severas
 E cai num abandono de esquecida!
 E as lágrimas que choro, branca e calma,
 Ninguém as vê brotar dentro da alma!
 Ninguém as vê cair dentro de mim!
 Mas nem negros nem azuis
 São teus olhos, meu amor,
 Seriam da cor da mágoa
 Se a mágoa tivesse cor!

Para as partes A e C, as notações da voz são semelhantes à parte falada de *Noémia*, porém não possuem uma métrica definida. O compositor escreve apenas as cabeças das notas

⁵⁶ A performance de *Florbela* pode ser assistida através do link: https://www.youtube.com/watch?v=7sBEmkzzAjc&ab_channel=AdrianoLopes Acesso em 31/01/2023

sobre uma linha, indicando uma inflexão para a voz. Além disso, os elementos musicais do piano são semelhantes em ambas as partes. Vejamos os exemplos da parte A e C respectivamente:

6

ff molto tenso, crying out! E a mi-nha tris-te bo-ca do-lo-ri-da que dan-tes ti-nha

Exemplo 16: Trecho da parte A de *Florbela* (c.6-9), terceiro ato das *3 Baladas do Amor Amargo*. (RIBEIRO, 2013, p.12)

ff molto tenso, crying out! Mas nem ne-gros nem a-zuis são teus o-lhos meu a-mor...

Exemplo 17: Trecho da parte C de *Florbela* (c.1-5), terceiro ato das *3 Baladas do Amor Amargo*. (RIBEIRO, 2013, p.17)

Na parte B, a melodia modal deve ser cantada, para tal a notação apresenta-se de forma convencional, com a indicação “*monotone, almost childish!*” (monótono, quase infantil). A parte do piano apresenta um baixo de Alberti, para mão esquerda, junto com um ostinato em zigue-zague, para mão direita. O efeito sonoro semelhante a uma caixinha de música dita o caráter de canção infantil do movimento.

♩ = 30

parte B

Pianist's voice

mf monotone, almost childish! E a mi-nha tris-te bo-ca do-lo-ri-da que dan-tes ti-nha

Piano

mf dolce, delicato, meccanico (like a music box)

Exemplo 18: Trecho da parte B de *Florbela* (c.1-2), segundo ato das *3 Baladas do Amor Amargo*. (RIBEIRO, 2013, p.15)

As 3 *Baladas do Amor Amargo* encerram-se com uma pequena melodia, sobre a frase “São teus olhos meu amor”, em fortíssimo e com acentos. Da mesma forma, a parte do piano possui dinâmica fortíssima, composta por acordes acentuados, como apresentado no exemplo abaixo;

Exemplo 19: Últimos compassos da parte C de *Florbela* (c.16-21), terceiro ato das 3 *Baladas do Amor Amargo*. (RIBEIRO, 2013, p.19)

A partir dos trechos mencionados neste capítulo, observamos a necessidade de trabalhar as inflexões vocais presentes nas 3 *Baladas do Amor Amargo* a ponto de atingir uma forma mais “espontânea” possível. O diretor cênico Leonardo Ortiz nos propôs alguns exercícios onde não só a voz seria exercitada, mas todo o corpo seria preparado para a performance.

Nos próximos subcapítulos descreveremos como se deu a elaboração da performance cênico-musical das 3 *Baladas do Amor Amargo* a partir da experiência com as ações físicas de Grotowski, iniciando com uma breve contextualização a respeito do desenvolvimento dessa prática pelo encenador polonês, onde os aspectos teóricos são examinados principalmente do ponto de vista prático da performance, ou seja será dada preferência a informações que podem levar a percepções úteis para os intérpretes e compositores interessados nessa prática interdisciplinar.

Antes de prosseguirmos, faz-se necessário ressaltar que todas nossas pesquisas apresentadas nos tópicos seguintes nasceram da prática, daí a afirmação na primeira frase do nosso texto de que esta tese é uma “pesquisa artística”. Isto é, não seguimos um método específico e, principalmente, não estamos afirmando que o trabalho aqui apresentado é, ou representa, o mesmo trabalho elaborado por Grotowski, porém encontramos nas elucubrações desenvolvidas pelo diretor teatral Jerzy Grotowski, e de tantos outros pesquisadores que se debruçaram no trabalho desenvolvido por ele, uma consonância à nossa trama performativa. E,

enquanto o processo se desenvolve em formato textual, o leitor irá se deparar com questões, indagações e reflexões que atravessaram o meu fazer.

2.2 Jerzy Grotowski e as Ações Físicas

Jerzy Grotowski (Polônia, 1933-1999) é considerado pela historiografia como um dos grandes mestres reformadores do teatro do século XX devido, principalmente, à sua postura vanguardista diante das práticas teatrais vigentes em sua época. A intensa pesquisa que desenvolveu ao longo da vida sobre a validade do teatro associado não somente aos espectadores, mas, principalmente, como trabalho sobre o ator propriamente dito, tornou-se um dos principais aportes para os estudos de encenação ainda hoje. Para ele, o trabalho sobre as ações físicas é a chave para o ofício do ator (RICHARDS, 2014).

O termo “ação física” foi criado por Constantin Stanislávski (Rússia, 1863-1938) e, segundo Coimbra (2011), tornou-se o ponto de chegada das pesquisas desenvolvidas por ele ao longo de toda sua vida artística. O *Método das Ações Físicas*, eixo central da última fase do trabalho de Stanislávski, consiste, resumidamente, em elaborar uma sequência de ações, orientada pelos *objetivos* (e *superobjetivos*) dos personagens, provenientes das *circunstâncias dadas* pelo texto ou pelo *subtexto*; logo após, reproduzir essa sequência aplicando-lhe variações, repetições e alterações; e, por fim, estruturar as ações físicas em uma partitura. O sistema pressupõe que as ações concretas produzem estados psíquicos necessários ao sentimento de verdade da cena (CASTILHO, 2010; ARAÚJO, 2012).

Antes de concentrar-se nas ações físicas, o diretor russo acreditava que usando técnicas psicológicas como a memória emotiva, o ator poderia trabalhar espontaneamente sobre os sentimentos. Foi somente na última fase de seu trabalho que Stanislávski compreendeu que os sentimentos não dependem de nossa vontade, e pediu aos atores que concentrassem em suas ações, para o trabalho que dependia das suas vontades. Ao realizar uma ação, o sentimento manifestaria por si só, como consequência de algo interior que suscita ciúmes, amor e sofrimentos (COIMBRA, 2011).

As ações físicas também se tornaram a principal via do trabalho realizado na fase teatral, entre 1959 e 1969, de Grotowski. Importante ressaltar que Grotowski não acreditava em fórmulas e, apesar de ter elaborado suas propostas teatrais baseadas em suas experiências práticas, sua investigação teatral não pode ser considerada como um método. O encenador

defendia a ideia que cada ator deve criar seu próprio caminho de verificação e criação (SCHEFFLER, 2005). Podemos afirmar, através da leitura de artigos, transcrições de palestras e entrevistas, que o trabalho de Grotowski não nega o passado, pelo contrário, fez uso das ferramentas úteis do método de Stanislávski para desenvolver a sua própria prática.

De acordo com Thomas Richards (2014), ator e colaborador de Grotowski e diretor artístico do *Work Center*⁵⁷ fundado por ele, Stanislávski empregou seu método como um mecanismo para que seus atores idealizassem uma vida *realista* no espetáculo. Em contrapartida, para Jerzy Grotowski o trabalho sobre as ações físicas era um instrumento para revelar *algo*, assim o indivíduo que o praticasse poderia viver uma descoberta pessoal.

Richards (2014) diferencia as duas abordagens não pelo processo e sim pela sua finalidade. Grotowski retomou o trabalho das ações físicas do ponto em que Stanislávski interrompeu por ocasião de sua morte. Assim, deixa de ser um método e torna-se uma continuação, onde a técnica de montagem diversifica a visão dos dois diretores. No trabalho de Grotowski, os atores não *buscavam* os personagens em suas experimentações, eles surgem na mente do espectador em virtude da montagem. Portanto, “a ênfase não estava na criação de um personagem, e sim na formação de uma estrutura pessoal na qual a pessoa que a estivesse fazendo pudesse abordar um eixo de descoberta. Tudo isso, depois, podia ser estruturado e repetível” (RICHARDS, 2014, p.88).

Para entender a prática das ações físicas desenvolvida por Grotowski, devemos percorrer alguns elementos que tornam essa atividade possível. Entre eles: espontaneidade, estrutura, impulso e associações. Esses elementos estabelecem uma relação dinâmica com o trabalho realizado na construção da performance das *3 Baladas do Amor Amargo*, como discutiremos mais adiante. Importante ressaltar que os elementos aqui descritos exercem um papel introdutório à pesquisa de Grotowski, sendo que, no subcapítulo ‘2.4 Estrutura pessoal’ criamos um espaço de reflexão onde problematizamos nossa prática de performance com os princípios do encenador.

Iniciaremos com os dois polos que o diretor considerava como os mais importantes do processo criativo no teatro: forma e fluxo da vida. Esses polos são responsáveis por dar equilíbrio e plenitude ao espetáculo, são as duas margens do rio que permitem que ele flua tranquilamente. (RICHARDS, 2014). A metáfora do rio está presente em vários textos de Grotowski, ela servia para incitar a percepção do ator e reforçar a importância de um trabalho organizado. Vejamos:

⁵⁷ *Work Center de Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, em Pontedera na Itália.

As margens criam um espaço entre este lugar e aquele, como se a ação não estivesse simplesmente no trabalho realizado verticalmente, no curso do rio relacionado ao “o quê” estava sendo feito, mas existisse também um trabalho ligado ao “como” no sentido transversal, entre uma margem e outra daquele ponto específico no curso do rio. Algo que não se referisse a um espaço fixado de maneira morta – há uma cena que deve acontecer em um momento específico, mas há ainda um espaço entre. Como nas margens de um rio existe daqui até lá, e isso está rigorosamente fixado, porém nesse espaço “entre” está o imprevisível, o rio no qual o ator entra é sempre novo. Grotowski acreditava que nesse exemplo concerniam todos os elementos do comportamento humano. (COIMBRA, 2011, p.77)

Com a partitura de ações, o ator poderia estar mais livre e não precisaria se perguntar continuamente ‘para onde ir?’ ou ‘o que fazer depois?’, pois essas perguntas tornam qualquer espontaneidade impossível. A espontaneidade só existe a partir de uma estrutura e um certo rigor. Nos escritos e relatos do encenador polonês, o princípio “espontaneidade” sempre aparece atrelado às noções de estrutura, precisão, forma, partitura e outros, trata-se de um “*conjunctio oppositorum*” (GROTOWSKI, 2010, p.174). Faz-se necessário entendê-los como um binômio para evitar armadilhas conceituais, pois não cabe atribuir “estrutura” ao polo da artificialidade e “espontaneidade” à organicidade (MORAES, 2008). Importante salientar que a palavra “artificial” não contém nenhuma conotação depreciativa, ela está diretamente ligada ao termo “artifício”. No artigo *Em Busca de um Teatro Pobre*⁵⁸, Grotowski define a artificialidade como a articulação de um papel por meio de signos, cuja disciplina pode conduzir o ator à técnica interior. “A tensão tropística entre o processo interior e a forma reforça ambos. A forma é como uma armadilha munida de isca à qual o processo espiritual responde espontaneamente e contra a qual luta” (GROTOWSKI, 2010, p.106). Portanto, a espontaneidade pode ser caracterizada como uma espécie de “improvisação sutil”⁵⁹ – reações às ações – dentro de uma estrutura toda conectada e memorizada.

Dentro da partitura de ações aflora uma corrente de impulsos interiores que permite liberdade para integrar suas associações íntimas à performance enquanto reage a tudo que está ao redor. O impulso (in/pulso) é algo que empurra de dentro do corpo e se estende para fora em direção à periferia. “Impulso e ação são concomitantes: o corpo se desvanece, queima, e o espectador assiste a uma série de impulsos visíveis” (GROTOWSKI, 1992, p.14). O impulso nasce antes de qualquer ação, é uma espécie de pré-ação que surge na base da coluna. O impulso é tão complexo que não se pode afirmar que pertença somente à órbita corporal. Segundo Grotowski, se observarmos as crianças é possível ver o que são impulsos: “elas ainda não caminham e dentro já correm” (*apud* MORAES, 2008, p.93). Esse morfema da atuação difere

⁵⁸ Título do original em inglês: *Towards a Poor Theatre* (1968)

⁵⁹ Termo utilizado por Richards (2014, p.93).

uma ação física de um gesto, ou de um simples movimento e está ligado à tensão certa (justa) quando existe a intenção de fazer algo.

Em resumo: algo estimula e o ator reage, esse é o grande segredo (COIMBRA, 2011). Mas exatamente onde tem início essa reação? Vejamos:

Onde tem início essa reação? Na parte do corpo que chamamos “a cruz” (o cóccix), ou seja, a parte inferior da coluna vertebral, incluindo a inteira base do torso, até o abdômen inferior. É ali que têm início os impulsos. Vocês podem estar relativamente conscientes desse fato para desbloqueá-lo, mas não é uma verdade absoluta e não deve ser manipulado durante os exercícios e jamais durante o espetáculo. Nosso inteiro corpo é uma grande memória e em nosso “corpo-memória” criam-se vários pontos de partida. Mas uma vez que essa base orgânica da reação do corpo é, em um certo sentido, objetiva, se estiver bloqueada durante os exercícios, estará bloqueada durante o espetáculo e bloqueará também todos os outros pontos de partida do “corpo-memória” (GROTOWSKI, 2010, p.172).

As intenções estão conectadas às memórias do corpo (corpo-memória), às associações, desejos, contatos com outros etc. As ações físicas são capazes de despertar as memórias do ator e, assim, alcançar suas associações. Durante a prática, as associações transformam a integralidade entre corpo e mente do ator. As modificações de voz, gestos e expressões são determinadas por essa associação pessoal (LIMA, 2005). Não se trata de saber se essa recordação é verdadeira, se é realidade ou imaginação. O importante é a reação a partir daquele comportamento/memória, potente o suficiente para provocar impulsos interiores.

A compreensão de impulso e associação pessoal é capaz de separar as ações físicas dos gestos, atividades, movimentos e sintomas (como ficar vermelho, por exemplo). Através de exercícios teatrais plásticos, ou simplesmente de uma improvisação, conseguimos extrair movimentos, selecionar gestos ou até mesmo replicar uma atividade como lavar louça, por exemplo, mas estas não possuem o cerne das ações físicas pois não têm “um *por quê*, um *para quem* ou *contra quem*” (RICHARDS, 2014, p.85). Porém, fazendo as perguntas certas e encontrando justificativas, ou circunstâncias específicas, uma atividade pode se transformar em ação física. Dessa forma:

[...] criamos ações diretamente ligadas às nossas memórias pessoais. Através da atuação, você podia se lembrar de um momento da sua vida, ou de alguém próximo a você, ou de um acontecimento concreto da própria fantasia que nunca tinha se realizado, mas que você sempre quis que se realizasse. Então, podia começar a construir a estrutura utilizando as ações físicas. Você se perguntava: o que eu fiz nas circunstâncias dessa memória? Ou então: qual seria precisamente a minha linha de comportamento físico se essa fantasia tivesse se realizado de fato? (RICHARDS, 2014, p.88)

Sendo assim, todas as associações e ações giram ao redor de um acontecimento pessoal, de um “segredo”. Para montar uma estrutura individual das ações, o ator deve reconhecer suas associações e recordações-chave através do corpo, torná-la consciente, organizá-la e dominá-

la. De acordo com Grotowski, o personagem é como uma cortina, ou biombo que protege o ator, e, atrás dessa camada ele é livre para revelar sua intimidade (RICHARDS, 2014).

Na montagem da nossa performance de *3 Baladas do Amor Amargo* podemos observar esses elementos, discutidos neste subcapítulo, como alicerce ao nosso caminho expressivo. Na continuidade deste capítulo apresentaremos nossa criação corpórea, iniciada com exercícios pré-expressivos, que se transformaram em ações físicas advindas de nossas associações pessoais. Essa composição serviu como material bruto que pôde ser editado e fixado em nossa estrutura individual. Para Grotowski, “estrutura individual” devia ser precisa de tal modo que pudesse ser repetida, como um miniespectáculo (RICHARDS, 2014).

A composição dramaturgica apresentada nesta tese é um processo em constante evolução, portanto não deve ser encarada como algo encerrado e muito menos como um método a ser seguido, podemos afirmar que a interpretação das *3 Baladas do Amor Amargo* é como um *laboratório* à nossa expansão performática, cujo objetivo era eliminar a resistência do organismo a um novo processo psíquico. Corroboramos com as palavras de Grotowski, que o trabalho com as ações físicas “é uma via negativa, não uma coleção de técnicas, e sim erradicação de bloqueios” (GROTOWSKI, 1992, p.15). Ao passo que esta pesquisa evolui, faz-se notório a “via negativa” como um processo para despertar a expressividade do ator, em nosso caso, do pianista vozeante.

2.3 Pré-expressividade

O processo de criação da performance de *3 Baladas do Amor Amargo* foi elaborado a partir de experimentações corporais que nos conduziram a uma nova corporeidade. Por meio desses exercícios plásticos poderíamos extrair gestos e movimentos que seriam transformados em ações físicas. Nosso objetivo era, após vários testes e ensaios, estruturar uma série de notas-corporais que pudessem ser trabalhadas em nossa performance. Sendo assim, o foco deste subcapítulo é o corpo inserido em um treinamento voltado para a cena.

Se a matéria-prima do performer é o corpo, como trabalhá-lo para que esteja apto aos desafios que performance nos submete? Realizamos dois tipos de exercícios para encontrar as ações adequadas à nossa performance. O primeiro tinha por objetivo escolher uma sequência de movimentos através dos estímulos sonoros da peça. Muito embora na prática da interpretação

de Canções ou outros gêneros vocais, o texto literário seja a referência principal para a performance, buscamos subverter esta tradição e extrair da parte do piano as referências para o primeiro trabalho de construção com as ações físicas. Não quer dizer com isso a ausência de uma análise criteriosa do significado do texto. Apenas nos sentimos motivados a mobilizar primeiramente a parte instrumental por ser nosso campo de conhecimento primeiro.

O segundo experimento não possuía, inicialmente, justificativa relacionada à peça musical. Utilizando um bastão, pesquisamos movimentações diversas com a finalidade de aumentar nosso repertório corporal. Estes ganhariam um novo sentido à medida que fossem aplicadas na execução da obra.

2.3.1 Primeiro experimento pré-expressivo

A primeira proposta ministrada pelo Leonardo Ortiz tinha como objetivo explorar as possibilidades de movimentação a partir de nossa escuta da obra musical. Como se estivéssemos dentro de um espaço imaginário restrito, exploramos movimentos dos braços, cabeça, tronco e pernas ao redor dos três eixos do espaço: vertical, horizontal e sagital. Mesmo em um a área restrita (sem sair do lugar) foi possível percorrer as dimensões do corpo como altura, largura e profundidade. Esta primeira movimentação foi guiada, principalmente, pela parte do piano em *Noémia*. Como mostra o exemplo a seguir, a primeira seção é caracterizada por arpejos ascendentes e descendentes, em sobreposição a uma melodia em oitavas na região grave do piano em um grande *crescendo*.

The image shows a musical score for 'parte A'. At the top, it indicates a tempo of quarter note = 50. The score is divided into two staves: 'Pianist's voice' and 'Piano'. The vocal line starts with a fermata, followed by the lyrics '(parlato, ma con intonazione) Em vez de lá - gri - mas só um'. There are performance markings such as 'pp crescendo col piano' and 'gliss.' above the vocal line. The piano accompaniment features arpeggiated chords in the right hand and a melodic line in the left hand. The score ends with a double bar line and the marking 'pp'.

Exemplo 20: Trecho musical (c.1-2) que elucida a característica composicional da parte A das *3 Baladas do Amor Amargo*. (RIBEIRO, 2013, p.1)

De acordo com Grotowski, uma música pode conter uma dança codificada, ou seja, uma melodia pode orientar movimentos e gestos tanto no seu ritmo, quanto em seus contornos. Cabe ressaltar que quando estudamos uma peça musical, automaticamente construímos uma “corporeidade” própria para tal execução, seja pelo movimento dos braços, tronco ou até mesmo através de tensões musculares. E, mesmo distante do instrumento musical, nosso imaginário ainda permanecia ligado a ele. Logo, era necessário tornar a mente passiva e deixar que apenas o *corpo* conduzisse o modo de se mover. Neste primeiro experimento, pudemos confrontar as nossas limitações corporais na tentativa de expansão das mesmas.

Conforme o exercício avançava, nosso corpo arriscava novos gestos e, aos poucos, habituava-se ao espaço do octaedro. Após algumas repetições, percebemos uma reincidência de posições e movimentos corporais e decidimos transpor as mesmas movimentações sem o limite espacial e com uma música completamente diferente. O exercício consistia em permitir que o corpo ocupasse todo o espaço da sala. Ao som do baião⁶¹, nosso corpo foi recordando os deslocamentos adquiridos anteriormente, porém estes ganhavam uma sensação corpórea diferente, principalmente em relação ao peso das pernas e torções do tronco e pescoço.

Importante salientar que esse exercício proposto pelo Leonardo Ortiz não faz uma relação direta com os exercícios propostos por Jerzy Grotowski. O objetivo dessa preparação cênica era de explorar, ou “desamarrar”, as movimentações corporais, iniciando pela música que estaria em cena, mas não se fixando na mesma. Acreditamos que ao transpor os movimentos a um novo ritmo, um novo espaço, direcionamos nossa atenção ao presente. Em outras palavras, foi possível gerar uma auto percepção das nossas “amarras”, isto é, um corpo condicionado e pouco trabalhado.

Os movimentos mais marcantes foram selecionados como matérias-primas, reproduzimo-los isoladamente analisando suas nuances, manipulando seus ritmos e variando suas disposições no espaço. Para caracterizá-los e estruturarmos em uma sequência de ações, nomeamo-los com um verbo. A ordem escolhida deliberadamente foi:

⁶¹ Uma música em ritmo de baião escolhida aleatoriamente pelo diretor.

- 1) **Procurar:** O corpo está em estado de alerta e os olhos procuram algo que está longe.



Imagem 11: Fragmento da ação representada pelo verbo “procurar” – Foto: Mateus Lustosa.

- 2) **Arrastar:** O corpo caminha como se carregasse um peso muito grande amarrado ao seu calcanhar.



Imagem 12: Fragmento da ação representada pelo verbo "arrastar" – Foto: Mateus Lustosa.

3) Prender: O corpo reage a algo que prende seus braços.



Imagem 13: Fragmento da ação representada pelo verbo "prender" – Foto: Mateus Lustosa.

4) Tirar: O corpo reage a uma força súbita que lhe desloca de seu espaço.



Imagem 14: Fragmento da ação representada pelo verbo "tirar" – Foto: Mateus Lustosa.

- 5) **Rastrear:** O corpo se aproxima de algo para enxergar os detalhes.



Imagem 15: Fragmento da ação representada pelo verbo "rastrear" – Foto: Mateus Lustosa.

- 6) **Vomitar:** O tronco realiza um movimento ondulatório que nasce no umbigo, evolui para os ombros e direciona a cabeça para frente do corpo.



Imagem 16: Fragmento da ação representada pelo verbo "vomitar" – Foto: Mateus Lustosa.

O desafio para a criação da performance foi a realização das ações concomitantemente à execução do piano e, para tal, era necessário transpor os exercícios corporais a uma nova posição em um espaço muito mais reduzido. Utilizando a mesma sequência de ações mencionadas anteriormente exploramos as possibilidades de movimentação, agora sentados no banco do instrumento⁶². Ainda longe do piano, investigamos o que seria exequível durante a performance, e quais ações poderiam ser variadas, tendo a consciência que não existe apenas uma maneira de realizá-la. Dessa forma, compreendemos que a ação física é um elemento moldável e perfeitamente adaptável. Uma ação que possui seu núcleo no tronco pode ser transposta às pernas, uma reação que acontece nos membros superiores pode acontecer nos membros inferiores, ou até mesmo tornar-se uma ação vocal.

2.3.2 Segundo experimento pré-expressivo

As primeiras ações (procurar, arrastar, prender, tirar, rastrear e vomitar) foram bastante exploradas no primeiro ato das *3 Baladas do Amor Amargo*, como mostraremos em nossa estrutura individual. Para aumentar nosso repertório corporal, iniciamos outro exercício para atuação, o experimento com bastão. Em um exercício de pré-expressividade, exploramos as possibilidades gestuais com o objeto. Assim como no primeiro experimento, o exercício era livre, isto é, não havia a maneira correta ou errônea de realizá-lo. E, para tal, fazia-se necessário erradicar os bloqueios de nosso autojulgamento.

O objetivo deste treinamento era de alcançar maior amplitude dos movimentos corporais e criar uma relação entre o objeto e o corpo, ao ponto do objeto se tornar uma extensão do nosso corpo. E, a partir dos movimentos treinados com o bastão, selecionaríamos novas notas-corporais para nossa partitura cênica.

Nosso propósito era elaborar um pequeno circuito de seis pontos, e nossa única regra era: as duas mãos devem estar sempre em contato com o bastão. Os pontos eram as finalizações dos movimentos, ou seja, o corpo definia uma direção, depois os braços e as pernas coordenavam o caminho aéreo do bastão e culminava em uma pose final. Dessa forma, os

⁶² O vídeo da sequência dos movimentos em posição sentada pode ser visualizado através deste link: <https://youtu.be/quFQ8hIBd14>.

pontos não seriam somente uma posição estática, mas compreenderia em si um intervalo gestual, que poderia ser aproveitado em nossa performance.

O bastão poderia percorrer qualquer direção (vertical, horizontal e sagital) em qualquer plano (baixo, médio e alto). As possibilidades eram infinitas, mas após alguns testes conseguimos selecionar seis pontos. Para melhor visualizarmos o circuito elaborado, montamos um *storyboard* com os pontos numerados, partindo do número 0 (pose inicial) e encerrando neste mesmo ponto:

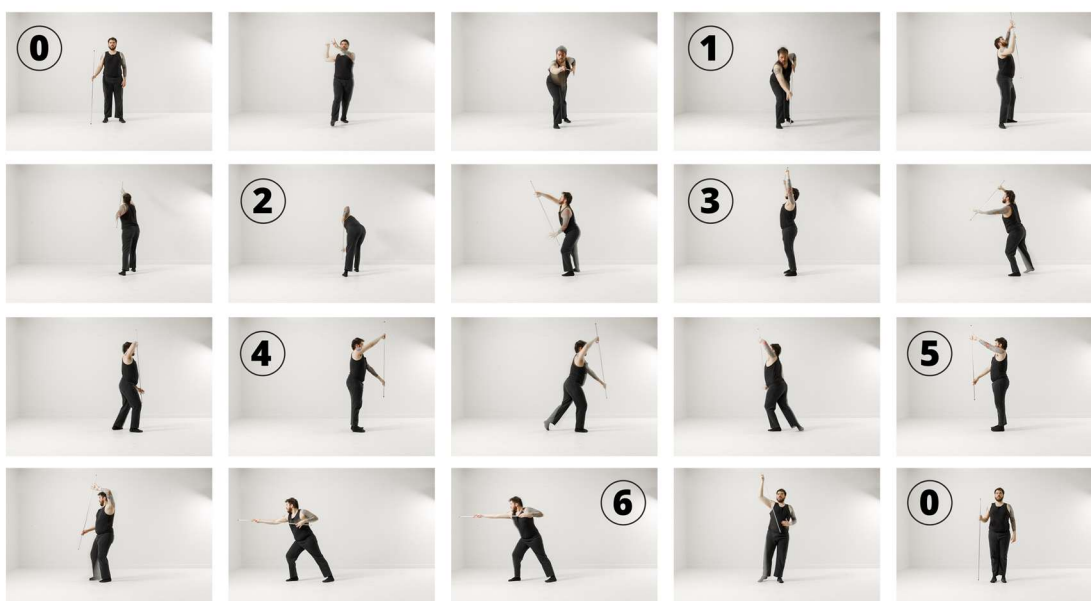


Imagem 17: Storyboard do segundo experimento pré-expressivo: circuito com bastão – Foto: Mateus Lustosa

Para aprimorar os nossos movimentos com o bastão, e empenhar as primeiras aproximações do experimento com as *3 Baladas do Amor Amargo*, executamos o circuito em *loop* enquanto recitávamos o texto de *Rosalía*, segundo ato da obra musical. Novamente encontramos infinitas possibilidades, pois o ritmo coporal podia ajustar-se ao ritmo da fala: pelas sílabas, por palavras, por frases ou durante as pausas. Além disso, o ritmo da fala também podia ser executado em diferentes andamentos.

O treinamento se deu de várias formas, mas uma delas era especialmente desafiadora: desassociar os dois ritmos, do corpo e da fala. Com os ritmos desassociados, corpo e fala ganham “vozes” distintas, o que antes se assemelhava a um acompanhamento, onde os

movimentos corporais acompanhavam a narração, transformou-se em uma polifonia. Desse modo, conseguimos alterar nossa perspectiva corpórea em relação aos movimentos, pois pudemos reconhecer cada torção ou extensão dos braços, tronco e pernas, para além de uma “dança coreografada”.

O próximo passo foi executar o mesmo circuito sem o bastão e na posição sentada, de forma que todos fossem realizados mantendo as pernas intactas (de frente ao piano), e operamos variações sobre os mesmos. A dificuldade deste trabalho encontra-se em realizar os movimentos com as mesmas cargas de tensão e pressão, como se o objeto fosse invisível. Portanto, as repetições necessárias serviram para trabalhar a qualidade do movimento, dosando a energia e os excessos de tensão.

As variações dos pontos memorizados serviriam para uma melhor investigação das disposições corporais que poderiam ser acessadas durante o processo. Por meio de uma redução das extensões dos membros superiores e deslocamento do tronco, qualificamos os pontos (poses finais) em 100%, 50% e 10%. Vejamos as diferenças entre eles:

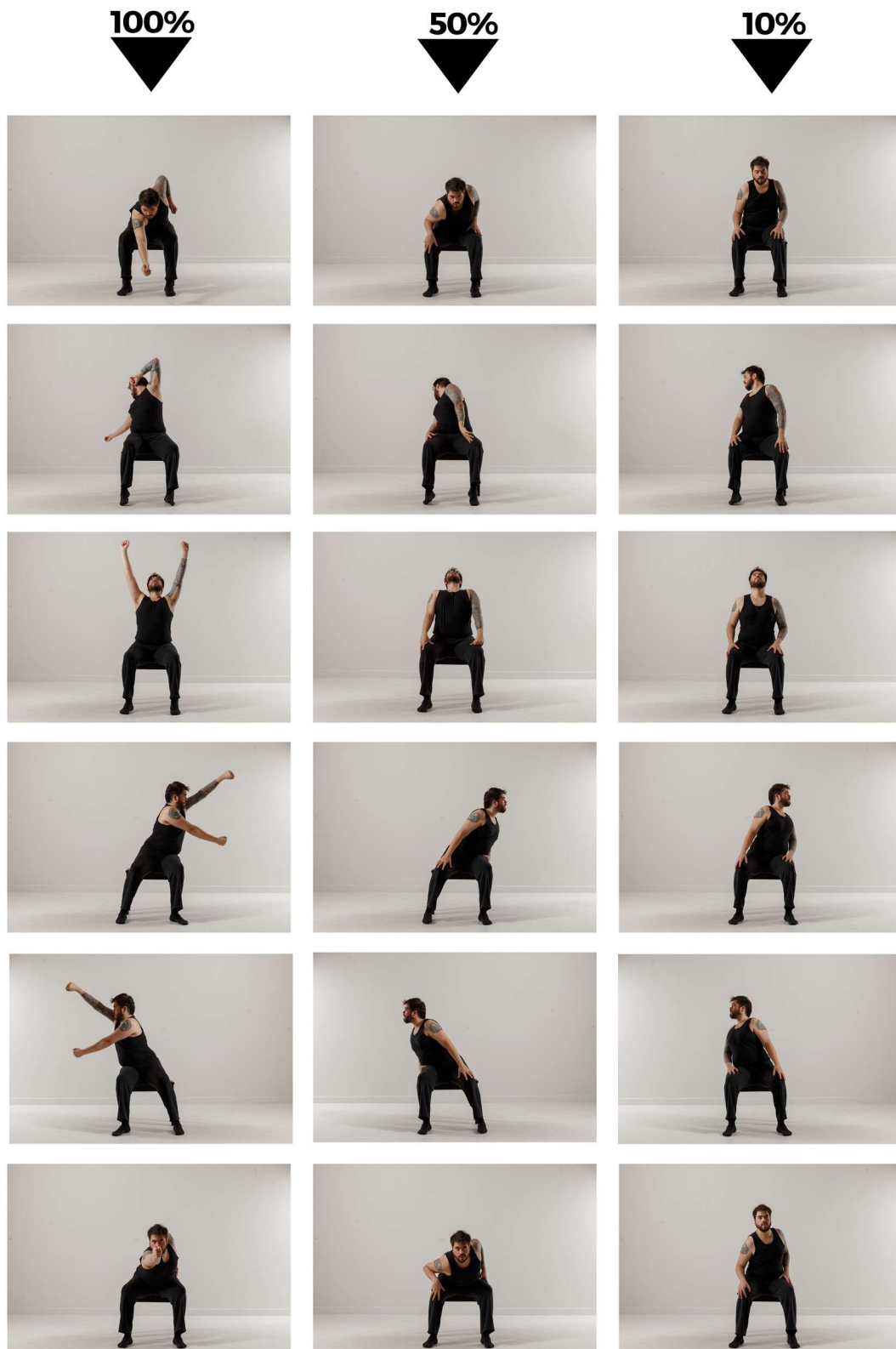


Imagem 18: Variação dos pontos extraídos do segundo experimento pré-expressivo – Foto: Mateus Lustosa.

Os seis pontos e suas variações passaram a compor nosso repertório gestual que, somados às nossas interpretações e associações, poderiam desenvolver ações para a performance. Este experimento foi realizado após a construção da performance do primeiro ato *Noémia das 3 Baladas do Amor Amargo* e, portanto, a aplicação deste exercício poderá ser observada a partir do segundo ato da obra, em *Rosalía*.

2.4 Estrutura Individual

Como descrito anteriormente, o primeiro experimento foi responsável por revelar nossa matéria-prima, que serviria para desenvolvermos a corporeidade para performance. Com isso, utilizamos a sequência de movimentos (procurar / arrastar / prender / tirar / rastrear / vomitar) para elaborar um enredo da cena. Pois fazia-se necessário criar *conscientemente* uma história que justificasse nossas ações. Essa mesma sequência, posteriormente, seria destinada ao momento que antecede a execução da obra, podendo ser utilizada, por exemplo, em nossa “entrada” ao palco. Nosso objetivo era compreender quem estava em cena, de onde ele veio e para onde ele iria.

A repetição da sequência de movimentos estabelecida, de maneira cíclica, aliada às primeiras interpretações referentes ao caráter da peça, conduziram nossos impulsos interiores gerando associações fortes o suficiente para preencher as lacunas e justificar nossas ações. Desenvolvemos, então, um texto-guia que contribuiu para harmonizar a linha das ações e a obra musical:

Quem sou eu? Não sei. Não sei se devo saber, não sei nem se quero saber. Estou bêbado? Não! Que gosto é esse? Que que eu fiz?... O gosto é amargo, o cheiro é bom, não... é quase bom. Já chega! Que foi que eu fiz? Estou cansado. Se bem que o cheiro é bom sim. O que eu tinha já era...

Olha pra mim!

A medida que intensificávamos as ações, as palavras e as circunstâncias desse texto emergiam em nosso pensamento. As palavras surgiram de forma semelhante aos movimentos durante a escuta da peça, como foi demonstrado no primeiro experimento pré-expressivo. Mesmo sem o estímulo sonoro, já encontrávamos imersos em uma primeira interpretação do título da obra. Ou seja, o “amor amargo” já havia criado um referencial para as nossas ideias.

Analisando essa primeira “cena”, presente no texto-guia, fazem-se notórias duas vozes em jogo: a voz desorientada de um indivíduo alterado que não se reconhece e tem dúvida se gostaria de reconhecer, cuja culpa não revelada lhe corrói, em contraponto com uma voz que grita por atenção. A dificuldade em se reconhecer acabou sendo a resposta a nossa primeira pergunta, a saber: quem está em cena? O texto-guia não responde, necessariamente, quem é este personagem, mas encaminha para uma série de perguntas que nos colocam no papel principal. Percebemos que o que estava sendo construído não era somente um personagem, mas uma situação pessoal que estava sendo lembrada. Não podemos afirmar que seja apenas uma recordação, possivelmente pertence ao lugar do inconsciente. À medida que avançávamos na elaboração da performance, as associações se tornavam cada vez mais pessoais e próximas aos efeitos e reações de nossas crises de ansiedade. Nos deparamos, desta maneira, com nossas associações íntimas: lembranças do passado, um sonho recorrente e uma imagem, que serão abordadas ao longo deste capítulo.

Para Grotowski, “nossa primeira obrigação, na arte, é nos expressar através de nossos próprios motivos pessoais” (1992, p.200). E, durante a escolha da lembrança que seria repetida e fixada, o ator deve levar em consideração a capacidade de mobilização pessoal que um acontecimento exercia sobre si mesmo (COIMBRA, 2011). Se, por exemplo, durante a criação o ator esconder aquilo que funciona em sua vida pessoal, sua criatividade acabará falhando, pois estaria apresentando uma imagem irreal de si mesmo, longe de se expressar, estaria iniciando um “namoro intelectual ou filosófico” (GROTOWSKI, 1992). Podemos dizer que, a criação do texto-guia foi nosso primeiro ato de doação. Vejamos:

Por isso, muitas vezes o primeiro ato de doação do ator estava na escolha do acontecimento a ser lembrado. Não é possível fazer uma definição precisa do que seja esse acontecimento, sabe-se apenas que deve ser algo que seja caro ao ator. Na maioria das vezes não é possível dizer se uma associação é boa e outra não. No período em que se dedicou às pesquisas para as artes do espetáculo, Grotowski procurava simplesmente se responder se aquela associação era eficaz para aquele ator. Para certo ator a associação vinha através da música, para outro do ritmo, para outros de uma imagem quase fantástica enquanto que, para alguns, era uma volta a certa paisagem como, por exemplo, a areia do mar e, então, o ator devia fazer no piso da sala ações que realizava a beira-mar. No Teatro-Laboratório uma má associação era aquela que dividia o ator entre consciência e corpo e, da mesma forma, uma boa associação era aquela que jogava o ator na ação com ele mesmo, mobilizando a totalidade de seu ser. (COIMBRA, 2011, p.89)

A partir das associações pessoais e, através do texto-guia, identificamos o fio condutor que percorreria a performance inteira: a experiência de alguém que perde o amor próprio. Nossa concepção dramática é baseada em um suicida em potencial que interage com um espelho - representado pelo piano, este seria nosso *partner*. Segundo Coimbra (2011), o trabalho das

ações físicas não seria possível sem um processo de troca, isto é, sem um contato. E, o contato não existia sem um *partner*.

[...] mas o curioso é que esse partner não era necessariamente o seu companheiro de palco, mas a relação deste com sua lembrança pessoal. Assim, o contato era um dos grandes segredos das ações físicas de Grotowski porque tornava as ações concretas relacionando-as com uma lembrança que desse ao ator a noção de uma outra existência. Se o ator tivesse confiança, podia fazer isso sem analisar completamente de qual recordação se tratava – realizar a ação concretamente poderia ser suficiente para estabelecer o contato com um “companheiro imaginário” (COIMBRA, 2011, p.94)

Após esta primeira etapa, onde pudemos identificar o âmago da nossa performance, iniciamos o processo de construção cênica, ato por ato, da mini-ópera. Nos próximos itens, articularemos os princípios teatrais conjuntamente à execução da obra, para tal examinaremos como o trabalho cênico pôde fundir-se com a execução da peça, tanto na elaboração corporal quanto nas escolhas interpretativas das Baladas. Como cada cena possui sua particularidade em relação às escolhas performáticas, abordaremos os principais aspectos operados na mesma. Em paralelo com as descrições do nosso processo, daremos continuidade ao diálogo com as pesquisas teatrais, principalmente aquelas direcionadas às ações físicas de Grotowski.

2.4.1 Noémia: parte A

Munidos do nosso texto-guia e do fio-condutor da dramatização da mini-ópera, passamos a operar as ações conjuntamente com a parte musical, trabalhamos sempre a partir de experimentações e improvisos, cujas ações eram aplicadas, editadas e colocadas em uma estrutura. A cena inicial foi realizada por meio da sequência elaborada em nosso primeiro experimento pré-expressivo, a saber: procurar / arrastar / prender / tirar / rastrear / vomitar.

A primeira cena do primeiro ato inicia com o pianista chegando em sua casa e encontrando o piano. Adaptamos a primeira sequência de ações para conectá-la ao início da parte musical e, em função disso, as duas últimas ações foram realizadas no banco do piano (rastrear e vomitar). Portanto, a performance pode ser iniciada logo na entrada do pianista ao palco, realizando a sequência inteira das ações ou simplesmente a partir da quinta ação (*rastrear*), já na posição sentada (Imagem 19).



Imagem 19: Fragmento da ação representada pelo verbo “rastrear”, na posição sentada – Foto: Mateus Lustosa

À medida que as ações foram inseridas⁶³ e vivenciadas na música, percebemos a necessidade de adaptação dos movimentos do personagem ao gestual do pianista-ator. Ao longo da peça, com exceção dos últimos compassos, a mão direita do pianista encontra-se em contato com o teclado o tempo todo e qualquer interrupção na execução dos arpejos poderia acarretar uma mudança no caráter “compulsivo” dessa composição. Desse modo, passamos a experimentar a ação “*tirar*” em direções diferentes. Utilizamos três variações dessa ação: *tirar/direita* (ação concentrada no ombro direito, onde um giro do torso acontece por reação); *tirar/esquerda* (a ação se concentra no braço esquerdo); *tirar/frente* (o tronco movimenta-se subitamente em direção ao piano). Na imagem abaixo, podemos observar uma das variações dessa ação, utilizada no compasso 6 da peça.⁶⁴

⁶³ Importante salientar que não há uma regra específica para inserção das ações, elas acontecem por experimentação.

⁶⁴ A partitura completa das *3 Baladas do Amor Amargo* está em anexo.



Imagem 20: Tirar/esquerda: variação da ação representada pelo verbo "tirar" – Foto: Mateus Lustosa.

No quinto compasso da peça, incluímos a ação *arrastar*. Ao experimentarmos essa ação na posição sentada, logo percebemos a diferença fundamental entre gesto e ação física. Essa movimentação sugere que o personagem esteja com algo muito pesado preso aos seus pés, o que gera dificuldade para locomover-se, ele arrasta os pés pois é impossível levantá-lo. Na adaptação da ação para posição sentada, imediatamente associamos a um gestual muito comum entre os pianistas, o movimento habitual de arrastar os pés para baixo do banco. Nesse ponto, a diferença entre gesto e ação física tomou outra proporção em nosso estudo. Grotowski⁶⁵ afirma que gesto é um movimento *periférico* do corpo, mas, assim como as atividades físicas, o gesto pode transformar-se em ação. Na prática de execução pianística, o ato de arrastar os pés para debaixo do banco é normalmente associado à mudança de equilíbrio do corpo ou, simplesmente, um hábito corporal dos pianistas. Ao transpor esse gesto para nossa construção cênica,

⁶⁵ Outro mal-entendido sobre as ações físicas é acreditar que elas são gestos. Os atores gostam de fazer muitos gestos porque acham que esse é seu ofício. Também existem gestos profissionais, como os gestos dos padres, por exemplo, ou como no meu caso... às vezes... sou muito sacramental... Mas eles são gestos, não são ações.Agora, o que é um gesto, se nós olhamos de fora? Como reconhecer facilmente um gesto? Na maioria das vezes, um gesto é um movimento *periférico* do corpo, um gesto não nasce de dentro do corpo, mas da periferia (as mãos e o rosto). Há uma grande diferença entre um camponês que trabalha com suas mãos e o homem da cidade que nunca trabalhou com suas mãos. O último tem a tendência de fazer gestos ao invés de ações. Pode-se dizer que é um homem que vive na própria cabeça. Mas na maioria das vezes ele não está vivo, não é orgânico. Na verdade, isso acontece porque ele faz gestos e não ações. Observem: o homem da cidade que têm a tendência de fazer gestos dá a sua mão para outra pessoa dessa maneira [Grotowski dá a sua mão partindo da própria mão]. Os camponeses partem de dentro do corpo, dessa maneira [Grotowski dá a sua mão partindo de dentro do corpo através do braço]. É uma diferença enorme (peguei essa observação emprestada de um ator polonês de origem camponesa) (GROTOWSKI *apud* RICHARDS, 2014, p.86).

trabalhamos a qualidade do movimento e introduzimos intenções dramáticas para que o mesmo pudesse alcançar as características de uma ação física.



Imagem 21: Fragmento da ação representada pelo verbo “arrastar”, na posição sentada – Foto: Mateus Lustosa.

Por meio da combinação entre essas primeiras ações estruturadas em nossa performance emergem algumas associações que caracterizaram nossa interpretação da parte A. As intenções empregadas nos movimentos que realizamos trouxeram uma sensação de ser “arrancado à força” do instrumento, como se o pianista desejasse tocar, mas uma força contrária o impedisse. A essa sensação associamos a dicotomia entre o ódio e o amor. A bipolaridade dos sentimentos foi sendo investigada durante toda a construção da performance.

A força do personagem é colocada à prova quando a ação física *prender* entra em jogo, no compasso 8 (ver Anexo I). Nos primeiros estudos da ação *prender* em posição sentada, e executando a parte do piano, sentimos nossa musculatura tensionar e tornar a mobilidade dos braços muito restrita. Adicionamos a essa ação, o *tirar* e a reação primária foi de suspensão do tronco conjuntamente a uma resistência das pernas. Do compasso 9 até o final da parte A, executamos a peça em posição levantada (em pé), como se houvesse uma força nos suspendendo pela região lombar. Próximo ao fim da parte A, o pianista esgota sua resistência ao executar o último acorde e recita as últimas falas combinando as ações *prender* e *procurar*.

Tanto para a parte A de Noémia quanto para as outras elaborações cênicas que iremos apresentar, não trabalhamos a voz de maneira isolada. Acreditamos que a intenção da mesma

surgiria de forma *espontânea*. Segundo Grotowski (1992), o ator deve primeiro aprender e elaborar os impulsos por algum tempo, até que se tornem tão fortes que seja possível conferir-lhe uma voz. Importante salientar que o encenador possui vários textos a respeito da ação vocal – citamos: *Exercícios* (1969), *Resposta a Stanislavski* (1980) e, evidentemente, *A Voz* (1969) – porém, para esta pesquisa referente à performance das *3 Baladas do Amor Amargo*, não discutiremos a fundo este elemento, pois consideramos que:

[...] se vivemos plenamente, as palavras nascem das reações do corpo. Das reações do corpo nasce a voz, da voz a palavra. Se o corpo se torna um fluxo de impulsos vivos, não é um problema impor-lhe uma certa ordem das frases. Uma vez que é como se os impulsos engolissem aquelas frases, sem mudá-las, as absorvessem. Em tal caso, a interpretação do texto não constitui absolutamente um problema: aquilo que acontece de vocês, o interpreta por si só. (Flaschen/Grotowski, 2010, p.204).

O compositor notou na partitura uma linha vocal com métricas bem definidas e curtas relações intervalares entre as notas, com a indicação *parlato, ma con intonazione*. Tomamos o cuidado de realizá-lo de maneira orgânica, o mais próximo possível da voz falada, mas respeitando as indicações do compositor. Nossa entonação vocal inicia de maneira dolorida e, conforme a luta física avançava, a voz começava a gritar e se encher de ódio. Dentre os artifícios que utilizamos para reforçar o sentimento de ódio na fala podemos citar o “cerrar dos dentes”, a tensão no maxilar gerada por essa atividade uniu-se às ações físicas potencializando a dramatização do texto. Geralmente, cerrar os dentes vem acompanhado por uma tensão na base da língua e levantamento da laringe, aumentando o fechamento e a tensão nas pregas vocais, resultando num som tenso.

O arco dinâmico da voz está relacionado com as dinâmicas da parte do piano. As indicações para a narração do texto são, respectivamente: *pp crescendo col piano* / *f* / *ff drammatico* / *fff gritato – panting!* / *f taking breath* / *mf calmato* / *pp* / *ppp whispering*. Quando a voz atinge as dinâmicas mais fortes (gritado) tomamos a liberdade de variar o sentido das palavras. O compositor joga com a repetição das últimas palavras do fragmento escolhido: “choro em seco”. Como na língua portuguesa, o verbo e o substantivo “choro” possuem a mesma grafia mas dicção fonética diferente, transformamos o uso da palavra “choro”, enquanto verbo (*eu choro*), em uma alavanca para reforçar o desespero do personagem e, conseqüentemente, a dinâmica de nossa voz.

2.4.2 Noémia: Parte B

Na parte B, exploramos a ação representada pelo verbo “vomitar”, cujo movimento inicia-se no umbigo, sobe para a garganta, os ombros se elevam e a cabeça é direcionada ao chão. Na imagem abaixo podemos visualizar parte da movimentação, cuja seta alaranjada demonstra a direção do movimento:



Imagem 22: Fragmento da ação representada pelo verbo “vomitar”, na posição sentada. A seta alaranjada representa a direção do movimento – Foto: Mateus Lustosa.

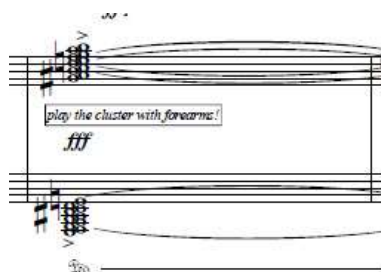
Em nossa performance, existem 2 trechos marcantes na parte B, onde a ação “vomitar” foi explorada e desdobrada em novas ações. O primeiro encontra-se no final da primeira frase (*Põe no vértice da minha dor*), especificamente na palavra “dor”, onde existe um glissando indicado para a voz, que começa na nota Lá bemol 3 e caminha para o Si 2, acompanhada de um *diminuendo* (Ex.21).



Exemplo 21: Primeira frase da parte B de *Noémia* (c.1-3), primeiro ato das *3 Baladas do Amor Amargo*. (RIBEIRO, 2013, p.4)

Empregamos a ação “vomitar” na pausa que antecede o segundo compasso, assim o movimento inicia no umbigo, sobe para a garganta, os ombros se elevam e o pianista grita a palavra “dor”. Optamos por não realizar o *glissando* com a voz, mas transpomos o gesto musical para a ação corpórea: o corpo inicia a ação em uma postura elevada do tronco e após emitir o som forte, a combinação de glissando e *diminuendo* provoca um encolhimento da estrutura corporal como se estivesse prestes a desmaiar.

A mesma ação é aplicada entre os compassos 8 e 9 da peça para a realização do *cluster* com os antebraços em *fff*, presente no compasso 9 (Ex.22). No ápice da movimentação caracterizada como vomitar, o pianista debruça subitamente sobre as teclas, com isso a ação física potencializa o caráter expressivo da execução dessa técnica estendida.



Exemplo 22: *Cluster* presente na parte B de *Noémia* (c.9), primeiro ato das *3 Baladas do Amor Amargo*. (RIBEIRO, 2013, p.4)

2.4.3 Noémia: Parte C

A narração do texto presente na parte C de *Noémia*, da forma como está expressa na partitura, era o mais complexo a ser trabalhado pois as palavras encontram-se distantes umas das outras, intercaladas por pausas e, além disso, as notas musicais referentes às sílabas, geralmente, são de curta duração, o que tornam as frases muito fragmentadas, o que acaba desfavorecendo uma narração mais orgânica. Vejamos o exemplo da primeira frase da peça:

The image shows a musical score for a voice part. It begins with a tempo marking of quarter note = 66. The lyrics are: "Na - ba - ga / que - lha - co - li - a / do - res - to / bil - tes / de". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *mf* and *pp*. A performance instruction at the bottom reads: "mf *pianissimo*, mas com intonação e ritmo *appreciativo*, sem rigor de tempo".

Exemplo 23: Primeira frase da Parte C de *Noémia*, primeiro ato das *3 Baladas do Amor Amargo*. (RIBEIRO, 2013, p.5)

Baseado nessa característica da parte vocal, concluímos que nosso objetivo seria desenvolver uma ação que contribuísse para a espontaneidade da narração. O primeiro passo foi prolongar as últimas vogais das palavras para produzir um *legato* na frase, suprimindo as pausas da partitura. Conseqüentemente, ao variar a forma da linha vocal, variamos também nossa respiração, pois as inspirações e expirações que poderiam ocorrer durante as pausas foram substituídas pela sonoridade da vogal.

Exploramos esse artifício nas frases seguintes da peça e, conforme esse exercício progredia, a lida com a respiração motivou uma imagem que poderia ser explorada para construir nossa ação física: um balão se enchendo de ar e depois esvaziando-se. Essa imagem surgiu por consequência do arco dinâmico da fala, que inicia de maneira branda, evolui até atingir um som mais potente com sílabas acentuadas, e declina até um sussurro.

Na primeira parte da peça, as palavras funcionam como o ar que enche o balão, já na segunda parte, onde o texto é retomado do princípio (c.13), a cada pausa era empregada uma expiração para reforçar a sensação de esvaziamento. Assim, o balão murchava pouco a pouco até o final do movimento, onde executamos a parte instrumental debruçados sobre o instrumento, com a cabeça apoiada na estante de partitura. Nossa intenção era a de “perder” toda a energia corporal e vocal possível. Assim, as ações “encher” e “esvaziar” poderiam ser empregadas em nossa estrutura cênica.

Algumas nuances vocais puderam ser alcançadas a partir desses dois momentos. Na primeira ação (encher) ganhamos vitalidade na voz, com alturas mais elevadas, em contraponto ao segundo momento, onde o pianista perde suas forças e sua voz torna-se cada vez mais fraca e soprosa.

Durante os ensaios, por efeito dessas ações (encher e esvaziar) rememoramos um sonho recorrente e pudemos investigar a relação entre corpo e memória proposta por Grotowski. Para elucidar nossa investigação, relataremos brevemente o sonho, em primeira pessoa do singular: eu estou em um lugar completamente vazio, como se não houvesse nada no mundo e repentinamente surge alguém não-identificado: um homem bem vestido. Percebo que sua cabeça começa a aumentar, porém seu corpo permanece intacto, parado em minha frente, e aos

poucos, como um reflexo, sou dominado pela imagem e minha cabeça começa a inflar cada vez mais e essa sensação provoca uma nova imagem, uma gaveta de um armário antigo onde *todas as coisas* são guardadas e esquecidas, até o ponto de não caberem mais.

Com essa associação passamos a trabalhar as ações a partir da lembrança dos detalhes do sonho, em trabalho investigativo era preciso compreender e reviver tudo que pudesse ser associado à cena, para tal fizemos algumas perguntas cujas respostas poderiam ser aplicadas à nossa corporeidade em cena. A saber: quem é essa pessoa? Por que está bem vestida? Por que está imóvel? Com o que está enchendo a cabeça? É algo sólido? De onde surgiu a metáfora da gaveta? O que tem dentro dela? O que você sente quando sua cabeça já está cheia? Qual a reação dos outros membros do seu corpo? O que você sente? Se você falasse, o que diria? Como seria sua voz?

Tais perguntas foram importantes para despertar nossos impulsos para a ação física, e principalmente para descobrir nossa voz. De acordo com Grotowski, a voz é a extensão dos impulsos do corpo, logo o ator deve procurar o treinamento no qual o “corpo-memória” possa estender-se por meio da voz. “O corpo não *tem* memória, ele *é* memória” (GROTOWSKI, 2010, p.173). Portanto, ao reviver uma memória nosso corpo é capaz de determinar a forma como nos colocamos em cena. Vejamos essa citação, onde Grotowski relata como o corpo-memória se revela:

Se começam a usar detalhes precisos nos exercícios “plásticos” e dão o comando a vocês: agora devo mudar o ritmo, agora devo mudar a sequência dos detalhes etc., não liberarão o corpo-memória. Justamente porque é um comando. Portanto é a mente que age. Mas se vocês mantêm os detalhes precisos e deixam que o corpo determine os diferentes ritmos, mudando continuamente o ritmo, mudando a ordem, quase como pegando os detalhes do ar, então quem dá os comandos? Não é a mente nem acontece por acaso, isso está em relação com a nossa vida. Não sabemos nem mesmo como acontece, mas é o “corpo-memória”, ou mesmo o “corpo-vida”, porque vai além da memória. O “corpo-vida” ou “corpo-memória” determina o que fazer em relação a certas experiências ou ciclos de experiências de nossa vida. Então qual é a possibilidade? É um pequeno passo rumo à encarnação de nossa vida *no* impulso. Por exemplo, no nível mais simples, certos detalhes dos movimentos da mão e dos dedos irão se transformar, mantendo a precisão dos detalhes, em uma volta ao passado, a uma experiência na qual tocamos alguém, talvez uma amante, a uma experiência importante que *existiu* ou que *poderia ter existido*. Eis como o corpo-memória/corpo-vida se revela. (GROTOWSKI, 2010, p.173)

Através dessa sensação de “cabeça cheia” aflorada por nossa associação percebemos que os movimentos do nosso corpo se transformaram, nosso corpo ganhou um novo peso e com isso nossa respiração passou a ter outro objetivo, pois, a princípio, encher um balão com ar trazia leveza aos nossos gestos e atitudes, mas encher um balão com *todas as coisas* – em consonância ao nosso sonho – significava carregar um peso muito maior sobre nossa cabeça e

posteriormente expelir *todas as coisas* por meio da expiração indicou o caminho para o término do primeiro ato: o descanso tão desejado pelo personagem.

2.4.4 Rosalía

No segundo ato da mini-ópera focamos na exploração dos movimentos selecionados em nosso segundo experimento pré-expressivo, realizados com o bastão. Nesse movimento das baladas, durante toda a peça, o pianista deve tocar diretamente nas cordas do piano utilizando um objeto de metal e, por este motivo, o intérprete pode optar por realizá-la em pé, assim estará mais próximo das cordas. Em nossa performance, mantivemos a posição sentada e utilizamos o resultado corporal do nosso segundo experimento para potencializar a movimentação que esta técnica estendida proporciona. Retomamos os pontos-corporais para aplicar uma subjetivação daquela movimentação, isto é, empreender uma intenção e captar impulsos que pudessem gerar um mote à cena. Assim, os movimentos com bastão poderiam ganhar a potência das ações físicas.

Ao combinarmos o ponto 6, exemplificada na imagem a seguir, com a movimentação necessária para levar o objeto até as cordas, observamos uma ação sugestiva, era como se empenhássemos um objeto perfurante e atacássemos o piano. Nesse instante, resgatamos a ideia cujo piano representa um espelho, logo, em um sentido metafórico, o próprio pianista. Sendo assim, ao atacar o piano (espelho), atacaria a si próprio. Vejamos o primeiro ponto-corporal explorado nessa cena:



Imagem 23: Ponto 6 extraído do segundo experimento pré-expressivo – Foto: Mateus Lustosa.

A temática do suicídio, como “trampolim”⁶⁶ para a cena, poderia conduzir-nos para a formatação dos nossos movimentos e as reações que podíamos expressar em nossa voz. A priori, elaboramos uma maneira para o objeto entrar em cena, convertendo-se em um novo partner, diante disso todo olhar do pianista poderia ser direcionado ao objeto. Pela temática aqui proposta, escolhemos uma faca – como objeto cênico – mas, cabe ao intérprete selecionar qualquer objeto que lhe agrade. Nossas interações com a faca visavam um desejo lascivo (quase um fetiche), para tal era necessário desenvolver algumas ações que pudessem criar esse contato entre o pianista, a faca, o piano e suas associações íntimas. Assim, organizamos uma sequência de ações provenientes dos pontos-corporais, as quais nomeamos com verbos: a partir do ponto 6 surgiu a ação “atacar” (Im. 23), após varrer as cordas com o objeto, o pianista parte para a ação “contemplar” derivado do ponto 3 (Im. 24), em sequência, torce o tronco como se fosse realizar o ponto 4 (Im. 25) e realiza a parte vocal dirigindo toda sua atenção ao objeto, a essa ação intitulamos “envolver”.

⁶⁶ “[...] Apresentou-se então a questão da estrutura de significação, a questão da coerência. Para que o testemunho se manifestasse era necessário que tudo o que ganhava significação no palco se referisse a algo, porque aquilo que era feito por acaso, significava que não era necessário. Esse algo necessário se colocava para Grotowski como o “tema”, o “motivo”, ou mesmo o “trampolim” da encenação” (COIMBRA, 2011, p.98).



Imagem 24: Ponto 3 extraído do segundo experimento pré-expressivo – Foto: Mateus Lustosa.



Imagem 25: Ponto 4 extraído do segundo experimento pré-expressivo – Foto: Mateus Lustosa.

A nossa intenção era de conseguir trabalhar duas forças expressivas, tanto corporais quanto vocais, baseadas em dois sentimentos opostos: a excitação ao empunhar a faca e o medo da morte, para tal fazia-se necessário analisar nossas ações físicas para descobrir como seria retratada a voz do pianista. A peça apresenta uma linha vocal cujas alturas das notas são

aproximadas, como mostrado em nossa análise no subcapítulo 2.1, portanto realizaríamos uma espécie de *sprechgesang*, um cantofalado cuja sonoridade assemelha-se com as notas escritas, mas sem o compromisso melódico do canto. Porém, apenas a execução do texto, da forma descrita, não seria suficiente para evidenciar a nossa intenção e demonstrar os sentimentos de excitação e medo em nosso corpo e voz. É possível manipular os sentimentos? Vejamos:

Normalmente quando um ator pensa nas intenções, ele pensa que é uma questão de “bombear” um estado emocional dentro de si. Não é isso. O estado emocional é muito importante, mas não depende da vontade. Não quero estar triste: estou triste. Quero amar essa pessoa: odeio essa pessoa, porque as emoções não dependem da vontade. Então, quem tenta condicionar as ações através dos estados emocionais, faz confusão. (RICHARDS, 2014, p.39)

Somente a vontade não é capaz de conduzir as emoções, as nossas intenções estão ligadas às memórias do corpo, aos desejos, ao contato com os outros e, esse conjunto associativo é capaz de revelar-se “em/tensões” musculares. Portanto, o ator deve ter consciência dos *seus próprios modos de fazer* para então poder construir seus *fazer*es no palco. Se o ator entender que ação física significa *fazer*, simplesmente *fazer*, sem acrescentar nada, sem “bombear” um sentimento, as emoções reagem naturalmente. Pois, como já afirmava Stanislávski, não podemos fixar os sentimentos, só podemos nos lembrar das ações físicas (RICHARDS, 2014).

Segundo Grotowski, nosso corpo é uma grande memória e nesse corpo-memória criam-se vários pontos de partida onde o sutil pode ser tocado. Durante a prática, as associações transformam a integralidade entre corpo e mente do ator. As modificações de voz, gestos e expressões são determinadas por essa associação pessoal (MOTTA-LIMA, 2005). Não se trata de saber se uma recordação é verdadeira, se é realidade ou imaginação. O importante é a reação a partir daquele comportamento/memória, potente o suficiente para provocar impulsos interiores.

Retomando o nosso problema, percebemos que apoiar-se aos sentimentos de excitação e medo não alcançava os resultados cênicos almejados, apenas nos conduziam a uma maneira intuitiva e estereotipada da voz, como quando alguém “grita de medo”, “perde a voz”, ou ainda “geme de prazer”. Cabe ressaltar que apenas as ações provenientes do experimento com o bastão não foram suficientes para preencher esta lacuna, muito provavelmente, não atingiram o âmbito das *associações*, logo precisávamos identificar algo que, somado à movimentação com a faca, fosse capaz de aflorar nosso corpo-memória. Era preciso estar “passivo ao agir e ativo ao olhar (ao contrário do habitual)” (GROTOWSKI, 2015, p.4).

Tatiana Motta-Lima nos convida a (re)pensar a noção de ação no trabalho do ator/atriz, fomentando um diálogo dos pensamentos do Grotowski com algumas noções inerentes às práticas contemplativas em seu texto *‘Uma corrida tal que somos capazes de olhar calmamente*

em volta' (2018). A partir das elaborações sobre o silêncio, a autora lança luz sobre a passividade, a abertura, nos distanciando da excitação, prontidão (ao contrário do habitual).

Cito:

Esse silêncio, que permite uma abertura da percepção e que parece nos livrar dos julgamentos, não é um vazio amorfo e não produz apatia. Nele, há muito de escuta e atenção ao que (já, agora) está ocorrendo. Isso permite que a ação desenvolva-se em direções (já) determinadas, ainda que desconhecidas a priori. Pode-se dizer que, na passagem de certo funcionamento do mental, algumas ações bastante precisas, e geralmente diferentes daquelas mais conhecidas e previsíveis, ganham permissão para se realizarem e se realizam. (MOTTA-LIMA, 2018, p.6).

Com a escuta, abre-se um espaço para que algo aconteça – mas não há uma garantia –. Interessante como essas ideias podem caminhar na contramão da nossa formação, que, correntemente, encontra-se em um espaço ordenado pela técnica/função, cujas orientações nos encaminham a uma repetição letárgica. Cabe ressaltar que não faz parte do nosso objetivo, neste capítulo particularmente, levantar uma discussão aprofundada sobre o caráter tecnicista dos nossos fazeres, mas julgo importante problematizar de que forma podemos pensar a ação que não se prenda às resistências que podem surgir no processo, pois este pode ser um dos acessos à via criativa. Afinal, “você é fiel ao seu processo ou luta contra ele?” (GROTOWSKI, 2015, p.3).

Retomemos à cena. Lançamos um questionário para investigar a passagem e buscar uma estrutura precisa com ações potentes ou, emprestando as palavras de Grotowski, “ações simples, mas tomando o cuidado para que se tenha domínio sobre elas e para que durem. Caso contrário, não serão simples, mas banais” (GROTOWSKI, 2015, p.4). Dentre as perguntas: O que o pianista está cantando? Para quem está cantando? Por que havia uma faca em cima do piano? Por que ele parece tão alterado? O que é tão prazeroso? Do que ele tem medo? Ele está consciente do que está fazendo? O que mais chama a atenção no texto que ele canta? De todas as respostas obtidas, uma em especial foi de suma importância, pois a partir dela conseguimos explorar uma ação. Para pergunta: o que mais chama atenção no texto que ele canta? A resposta: o tempo. A saber:

*Cando era **tempo** de inverno,
pensaba em dónde estarías;
cando era **tempo** de sol,
pensaba em donde andarías.
¡Agora... tan só io penso,
meu ben, si me olvidarías!*

A partir do “tempo”, compreendemos o que o texto de Rosalía de Castro representava para nós: o cruel passar do tempo em poucas linhas, a estagnação, a fuga do tempo presente, o medo do futuro e, principalmente, a ansiedade. Logo, observamos que não precisaríamos nos apoiar aos sentimentos de “excitação” e “medo”, visto que havia algo nas entrelinhas que prendeu nossa atenção: a inquietação do pianista.

Em relação ao estado de inquietação, ecoou em nossa estrutura a ação de agitar as pernas, um sintoma comum de ansiedade. A principal característica dessa ação está no tremor, portanto exploramos essa vibração, fazendo-a reverberar em todo corpo, incluindo a voz. A fala, que se tornou trêmula em função das rápidas e fortes oscilações na respiração, somada as movimentações com a faca e nossas associações íntimas parecem ter encontrado o cerne da ação física, pois criaram o motivo corpóreo da performance, uma tônica que permitiu uma maior espontaneidade ao longo da execução musical.

As pernas inquietas, o ataque ao piano, o cântico solitário com a voz trêmula e ofegante e o envolvimento com a faca harmonizaram-se para a totalidade da cena. Percebemos neste ato II, que conforme nosso trabalho performático avançava, mais emergíamos em um *laboratório* capaz de revelar *algo* além da obra musical. “A totalidade do que o ator *faz*, com todos os detalhes executados conscientemente e toda a verdade espontânea, revela ao espectador alguma coisa específica sobre nossa condição humana” (RICHARDS, 2014, p.117).

2.4.5 Florabela: Parte A

A priori, sem justificativa cênica, utilizamos os pontos extraídos do segundo experimento pré-expressivo para intensificar os gestos característicos do pianista, como por exemplo a movimentação de braço para realizar um acorde em *ff*, o deslocamento corporal ao realizar um “salto” no teclado, e outros movimentos não tão específicos localizados na cabeça, no tronco e nas pernas. Almejamos com isso que a aplicação das ações à nossa atividade como pianista pudesse nos encaminhar a um motivo para a cena.

Levando em consideração a linha do piano que deveria ser executada aplicamos três pontos-corporais distintos na introdução da peça, na seguinte ordem: 3 – 4 – 5. Como a peça inicia com um acorde forte e acentuado, realizamos toda a movimentação prevista pelo ponto 3 (Im. 24), ou seja, levantar os dois braços e a cabeça, em seguida os braços descem prontos para “atacar” o primeiro acorde. A segunda frase é realizada na região mais aguda, para isso

empregamos uma combinação do movimento 4 com a ação “rastrear”, o resultado é a torção do corpo em direção à região mais aguda com os olhos fixados nas teclas. Vejamos o exemplo da partitura da introdução da parte A de *Florbela*, com os pontos 3 e 4 demonstrados pelas miniaturas das imagens com setas indicando onde o movimento corporal tem início durante a execução musical:

Exemplo 24: Introdução da parte A de *Florbela* (c.1-5), terceiro ato das 3 *Baladas do Amor Amargo*, junto com os pontos 3 e 4 extraídos do segundo experimento pré-expressivo.

No encerramento da introdução, ao final do quinto compasso, após a realização do último acorde, aplicamos o ponto 5, movimento inverso do ponto 4, para atingir a região mais grave, onde está localizada a oitava, executada pela mão esquerda, que dá sequência à peça. Nos compassos seguintes, como o corpo do pianista permanece na região central do piano, selecionamos os pontos 2 e 6, pois estes seriam possíveis de serem explorados sem a necessidade de retirar a mão das teclas. No exemplo abaixo podemos observar a aplicação do ponto 5 para iniciar o compasso 6, e também dos pontos 2 e 6 (ambos na variação de 50%), que foram posicionados conforme a separação das frases do poema:

The image shows a musical score for 'Florabela' with four choreography points. Point 5 is a standing pose with arms raised. Point 2 is a crouching pose. Point 6 is a crouching pose with arms extended. Point 2 is another crouching pose. The score includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: 'E a mi-nha tris-te bo-ca do-lo-ri-da que dan-tes ti-nha'.

Exemplo 25: Trecho da parte A de *Florabela* (c.6-9), terceiro ato das *3 Baladas do Amor Amargo*, junto com os pontos 5, 2 e 6 extraídos do segundo experimento pré-expressivo.

Desse modo, determinamos que o ponto 3 seria empregado sempre que houvesse uma pausa na música, assim ele aconteceria junto com a respiração. E, se a parte do piano fosse mais focada na região grave ou na região aguda, deveríamos realizar os movimentos provenientes dos pontos 4 e 5. Já para os momentos em que o corpo do pianista se encontra na região central, priorizaríamos os pontos 2 e 6.

O efeito visual e sensorial causado pela aplicação dos pontos-corporais durante a realização foi de uma dança que, junto com a narração, classificamos como uma “dança malconduzida” entre o pianista e sua imagem refletida no espelho (*alter ego*), em nossa concepção dramática essa seria a tentativa de reconciliação entre as duas personas. Reforçamos essa ideia com a realização da dança no final da peça, como se fosse a sustentação do último acorde, para tal utilizamos a sequência dos pontos 3 – 4 – 5 – 6 em pé, fora do piano. Após associarmos toda a movimentação, gerada pela aplicação dos pontos, a uma dança, pudemos trabalhar a qualidade dos movimentos até que a mesma atingisse as propriedades de uma ação física.

2.4.6 Florabela: Parte B

Como a cena da parte A de *Florabela* terminou longe do piano, precisávamos construir uma ação que pudesse vincular-se com a próxima cena. Utilizamos o final da primeira

sequência de ações extraídas do primeiro experimento, tal qual fizemos no início do primeiro ato. A saber: prender, tirar, rastrear e vomitar. Afinal, essa sequência de ações contribuiu para caracterizar o primeiro encontro do personagem com o piano e, utilizá-la novamente poderia sublinhar a condição psicológica do personagem retratada nessas ações.

Podemos considerar que toda a cena da parte B de *Florabela* surgiu instintivamente, a partir do estímulo sonoro da peça, que, por seus *ostinati* executados na região média/aguda do teclado e seu cântico modal, se assemelham a uma canção infantil. Portanto, a sequência de ações reutilizada neste ato tinha por objetivo contribuir ao estímulo de impulsos, que pudesse resgatar em nosso imaginário uma memória da infância.

Depois das ações “prender” e “tirar”, o personagem poderia se deparar com o piano como no primeiro ato, porém ao empreender a ação “rastrear” modificamos a sua intenção, dessa vez a ação “rastrear” tornou-se um artifício para capturarmos uma imagem do piano de nossa infância, assim nosso corpo poderia reagir e recordar algo que pudesse ser associado e rememorado.

Passamos a examinar tal imagem para aflorar nosso corpo-memória. A partir das lembranças de nossa postura corporal ao caminhar, da maneira de sentar-se com as pernas cruzadas sobre o banco do instrumento, do modo de executar uma música ainda com pouco conhecimento de fraseado, intensidade musical e, principalmente, do molde da mão sobre as teclas, começamos a investigar as possibilidades de execução da peça musical e do uso da voz.

A princípio, cogitamos que o canto seria realizado com uma voz “branca”, infantilizada. Porém, em nossos ensaios percebemos que as ações e reações nos conduziam a uma certa agressividade pois após os primeiros compassos, a parte do piano, que era executada de maneira leve e “doce”, evoluía para uma sonoridade rudimentar e “amarga”, conduzindo o canto a uma voz metalizada e forte. Portanto, fazia-se necessária uma investigação para saber quem, exatamente, estava cantando essa canção.

Evidentemente, poderíamos tentar controlar esses impulsos e manter a canção infantil o mais leve possível tal qual a possível intenção do compositor, porém, a partir desse momento onde emergiu o amargor de nossa voz, entendemos que nossa escolha interpretativa havia sido tomada em função de nossas associações pessoais e dentro do caminho que já estava sendo trilhado na mini-ópera. Sendo assim, o que estava sendo retratado não era uma criança ao piano, mas um pianista ridicularizando sua reminiscência. Podemos supor que a *associação* nos conduziu a uma experiência de abstração, cujo *testemunho* tornou-se possível:

Essas eram as ações físicas, um procedimento de criação do ator dentro dos espetáculos para chegar ao personagem, onde a disciplina e a espontaneidade caminhavam juntas para cumprir o objetivo maior do teatro de Grotowski: tornar o

testemunho possível, abrir caminho para uma experiência única, uma ação total alcançada através da relação inter-humana viva (COIMBRA, 2011, p.112).

2.4.7 Florbela: Parte C

Após o último acorde da música, para onde o personagem vai? O que ele vai *fazer* ao abandonar o instrumento? Estas perguntas conduzem a criação da última cena das *3 Baladas do Amor Amargo*. As respostas dessas perguntas poderiam alterar nossa forma de tocar, de agir e de falar. Além disso, o que aconteceria nesta cena poderia surtir efeito em todas as cenas anteriores.

Na tentativa de encontrar respostas, voltamos nossa atenção ao texto verbal presente na parte C de *Florbela*:

Mas nem negros nem azuis
São teus olhos, meu amor...
meu amor... meu amor...
Seriam da cor da mágoa
Se a mágoa tivesse cor!
São teus olhos meu amor.

Em uma leitura isolada desse texto não seria possível responder tais perguntas, pois o mesmo não parece revelar *o que fazer*. Mas analisando todo o caminho do personagem, desde a cena inicial da obra, podemos observar um conflito psicológico refletido em suas ações ao tocar o piano ou, em um sentido metafórico, sua dificuldade em olhar para o espelho, pois este revelaria sua “identidade”.

Ao afirmar que “nem negros, nem azuis são teus olhos, meu amor”, o personagem parece conseguir, finalmente, se enxergar no espelho. Além disso, a reincidência de “meu amor”, como um vocativo, ajuda-nos a conceber uma possibilidade para o final dessa história, pois o personagem em questão parece ter recuperado seu amor-próprio. Logo, entendemos que o texto parece sugerir uma reconciliação entre o personagem e seu *alter ego* – pianista e piano.

Tendo a “reconciliação” como motivo cênico elaboramos uma forma de trabalhar nossas ações dentro desse tema escolhido. Optamos por seguir o caminho oposto dos ‘experimentos pré-expressivos’ pois concordamos que nesta cena a movimentação de braços, pernas, tronco e cabeça deveriam ser mais próximas ao que se espera tradicionalmente de um pianista. Sendo assim, nos orientamos a partir de nossa expressão corporal habitual ao ato de tocar piano. Logo,

a gestualidade surgiria intuitivamente ao longo de nossa execução musical, sem um estímulo prévio como aconteceu durante nossos exercícios de pré-expressividade.

Iniciamos nossa construção cênica a partir do corpo “neutro”. Cabe salientar, que denominamos como “neutro” o ato de tocar piano sem a interação teatral utilizada até então, neste caso, executar apenas a linha do piano, sem as possíveis ações físicas. E após algumas repetições, inserimos a narração do texto em nossos ensaios. A princípio, cogitamos narrar de forma “neutra”, orientando-se apenas pelas inflexões das palavras notadas na partitura musical, como destacado no exemplo a seguir:

♩ = 70 *drammatico!*

parte C

ff *molto tenuto, crying out!*
Mas nem ne - gros nem a - zuis são teus o - lhos meu a - mor...

Exemplo 26: Trecho inicial da parte C de *Florbela* (c.1-5), terceiro ato das *3 Baladas do Amor Amargo*. (RIBEIRO, 2013, p.17)

Muito embora, a nossa última cena não tenha sido construída a partir de ações estruturadas, percebemos que nossos impulsos continuavam presentes, porém contidos, e exerciam forte influência em nossa narração do texto, pois as nossas ações vocais surgiram espontaneamente. Vejamos essa citação onde Grotowski dá um exemplo que elucida nossa perspectiva:

Concretamente: na sequência que não é necessária, o ator faz um discurso cheio de sentimento a seu filho por todas as bobagens que este cometeu. Durante essa sequência, ele se levanta, se movimenta, bate o punho na mesa, muda as mãos de lugar e assim por diante. Então vocês lhe dizem para fazer as mesmas coisas quase sem se movimentar, procurando só começar dentro do corpo os pequenos impulsos em direção a esses movimentos. Assim, por exemplo, em vez de bater o punho na mesa, mostre a vocês somente um pequeno impulso do ombro. O ator começa esses pequenos impulsos, mas quase sem mover-se. Se nessa sequência dizia algo, o ator no início faz esses pequenos impulsos, deixando correr o texto. Depois começa a dizer essas frases na mente, sem pronunciar as palavras, na sua cabeça, e quando chega aquele fragmento que precisava realizar, o faz, porém em plena ação. Tal preparação, na verdade quase estática, eu diria caracterizada por uma retenção dos impulsos, ou por impulsos contidos, não o colocará de modo algum em uma posição difícil para começar. Ao contrário, será como uma catapulta que o lança. O paradoxo é que, uma vez acabado aquele fragmento, deverá terminar sempre com os impulsos contidos, o resto da sequência que não será utilizado. Porque se na primeira vez é parado no fim do fragmento necessário para a montagem, fará isso bem. Mas, na segunda vez, saberá

já que não existe a continuação, e todo o fragmento mudará de perspectiva. Se eu sei que depois não devo mais correr, a perspectiva muda e modifica também o primeiro movimento. (Flaschen/Grotowski, 2007, P.220).

Muito provavelmente, nossos impulsos surgiram desde o primeiro passo da construção dessa última cena, pois durante as primeiras execuções da peça musical ao piano, as palavras do texto, não pronunciadas até então, já estavam sendo ditas em nosso pensamento. De acordo com Grotowski (1992), se o ator trabalha com uma partitura silenciosa, dizendo o texto apenas em seu pensamento, desmascara a falta de ação e reação pessoal. Pois, mesmo não dizendo nada do texto, ou então recitando como uma citação, “o ator pensa que está citando, mas encontra o ciclo de pensamento revelado nas palavras” (GROTOWSKI, 1992, p.205).

A nossa narração do texto ganhou um caráter vibrante em consonância aos nossos impulsos. E apenas uma ação foi fixada em nossa estruturação, a ação representada pelo verbo “reverenciar”, comumente utilizada pelos músicos para agradecer os aplausos. Empregamos esta ação após o último acorde da música e realizamos de frente ao instrumento, como sinal de reconciliação.

As tomadas de decisões feitas durante a preparação da parte C de *Florabela* contribuíram para a acentuação de todos os nossos impulsos realizados até então, nos movimentos anteriores das Baladas. Ao distinguir o final da mini-ópera – como uma reconciliação – reforçamos também as ideias dos movimentos iniciais da obra musical – como um suicídio –. A consciência de todo discurso cênico-performático, do texto-guia à última ação, entrelaçado com nossas associações pessoais, parece ter garantido maior liberdade ao nosso corpo para fluir entre as ações.

Concluimos assim que nossa prática com as ações físicas está em constante desenvolvimento. Percebemos que, apesar de criarmos uma estrutura onde as ações constituem como pilares à nossa performance, esta nunca se permitirá ser engessada. Em conjunto com a partitura das *3 Baladas do Amor Amargo*, criamos uma partitura cênica cujas ações puderam ser fixadas e repetidas em nossos ensaios, contribuindo para uma ligação substancial entre a parte instrumental e o texto, não apenas emparelhando ambas as partes.

Gostaríamos de encerrar este capítulo com uma metáfora sobre a partitura idealizada pelo ator Ryszard Cieslak (1937-1990)⁶⁷, traduzida por Moraes (2008) em sua dissertação sobre Grotowski e os princípios pragmáticos no trabalho do ator. A imagem apresentada mostrou-se

⁶⁷ “Ao longo dos anos, Cieslak tornou-se um dos atores principais das produções do Teatro Laboratório e um símbolo do trabalho desenvolvido por Grotowski. Em trabalhos como *O Príncipe Constante*, a crítica enalteceu a atuação de Ryszard Cieslak, em especial seu trabalho vocal” (MORAES, 2008, p.39)

reveladora ao desenvolvimento de nossa performance, pois apresenta a relação entre estrutura e espontaneidade.

A partitura é como um vidro dentro do qual uma vela está queimando. O vidro é sólido, ele existe, você pode depender dele, ele encerra e dirige a chama, mas o vidro não é a chama. A chama é meu processo interior a cada noite, a chama é o que ilumina a partitura, o que o espectador vê através da partitura. A chama é viva, mas como a chama move-se no vidro, flutua, cresce, diminui, quase se extingue, subitamente brilha, responde a cada sopro de vento, assim minha vida interior varia de noite para noite, de momento para momento. Eu começo cada noite sem antecipações, isso é o mais difícil de aprender, eu não me preparo para sentir nada, não digo: na última noite, essa cena foi extraordinária, eu tentarei fazê-la, assim, novamente. Quero apenas ser perceptivo ao que acontecerá. Eu estou preparado para absorver o que acontece. Se eu estou seguro na minha partitura, sabendo que, ainda que eu não sinta nada, o vidro não se romperá e a estrutura objetiva, trabalhada por meses, ajudar-me-á até o final. Mas quando, numa noite, aconteça que eu possa incandescer, brilhar, viver, revelar, sinto-me preparado para isso sem que o tenha antecipado. A partitura permanece a mesma, mas tudo é diferente porque eu estou diferente (CIESLAK *apud* MORAES, 2008, p. 74).

3 O PIANISTA VOZEANTE

3.1 Do melodrama ao vozeante: a busca de um termo em português

Na contextualização histórica do gênero melodrama, apresentada no primeiro capítulo observamos que, a partir da transformação do uso da palavra e da voz impressas nas partituras, e dos seus desdobramentos em outras áreas artísticas, o melodrama se moldou conforme as novas tendências. Dessa forma, o procedimento composicional que combina voz falada e música, descrita como melodrama, também foi utilizada para descrever novos tipos de declamação, presentes em obras do século XX, inclusive o *sprechgesang*. Como nos mostra a citação abaixo retirada do verbete sobre o melodrama, do dicionário Grove:

Ocasionalmente houve um aumento no uso do melodrama no século XX. Schoenberg usou o melodrama em uma vasta gama de estilos e obras: *Gurrelieder* (1910–11) emprega a fala notada, *Pierrot lunaire* (1912) estritamente notada, um discurso com altura definida, no entanto, não deve ser propriamente cantada, *Die Jakobsleiter*, tem um recitativo coral em *Sprechgesang*. *Die glückliche Hand* (1910–13) emprega notas com alturas e ritmos precisos, *Moses und Aron* (1930–32) tem coros parcialmente falados e o *Sprechstimme* de Moses é notado. Existem outras formas em *Kol nidre* (1938), *Ode to Napoleon* (1942), *A Survivor from Warsaw* (1947) e *Modern Psalm* (1950). Walton configurou a famosa *Façade* de Edith Sitwell para orador e conjunto de câmara, Busoni usou a narração rítmica sem altura definida em *Arlecchino*, e Berg usou o melodrama de diferentes formas em *Wozzeck* e abarcou toda a gama de estilos vocais em *Lulu*. Richard Strauss usou passagens melodramáticas em várias óperas e em *Enoch Arden* (1897). Dentre os compositores do período entre guerras que exploraram o melodrama estão Weill em *Happy End*, Stravinsky em *Perséfone*, Claudel e Milhaud em *Le livre de Christophe Colomb*, e Claudel e Honegger em *Jeanne d'Arc au bûcher*. Exemplos mais recentes podem ser encontrados nas obras de Britten e Henze, entre outros. (BRANSCOMBE, 2001, p.5)⁶⁸

Apesar da hipótese de que Arnold Schoenberg deu continuidade ao experimento de Humperdinck, ao empregar o cantofalado⁶⁹ em algumas de suas obras, Schoenberg acabou

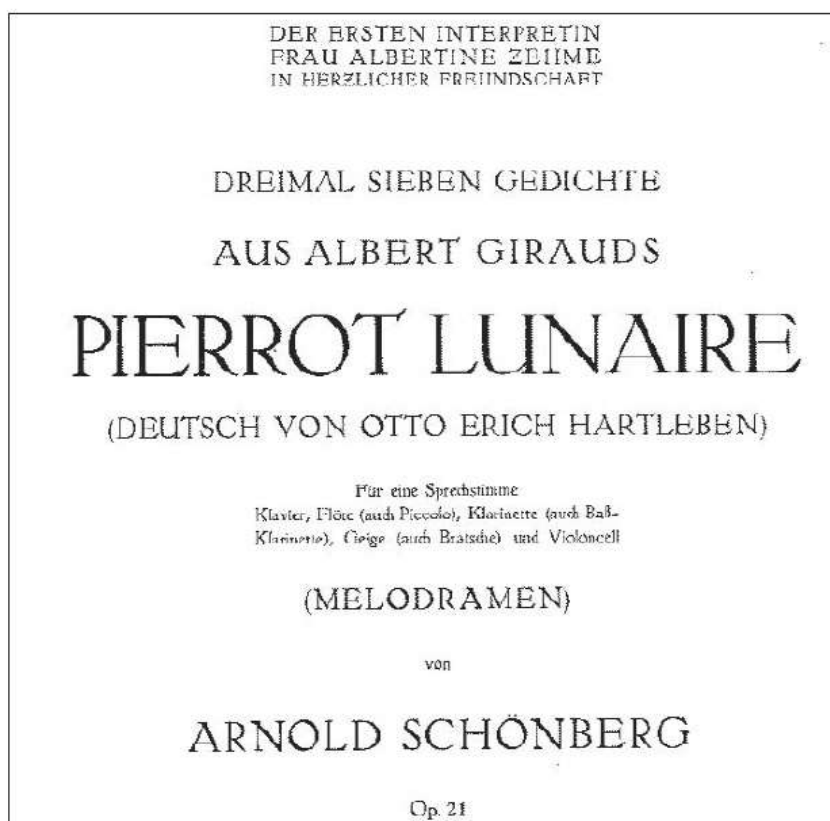
⁶⁸ There has perhaps been an increase in the use of melodrama in the 20th century. Schoenberg used melodrama in a wide range of styles and works: *Gurrelieder* (1910–11) employs notated speech, *Pierrot lunaire* (1912) strictly notated, pitched speech that is nevertheless not to be sung, *Die Jakobsleiter* choral recitation in *Sprechgesang*. *Die glückliche Hand* (1910–13) employs relative pitches and precise rhythms, *Moses und Aron* (1930–32) has partly spoken choruses, and Moses' *Sprechstimme* is notated. There are other forms in *Kol nidre* (1938), *Ode to Napoleon* (1942), *A Survivor from Warsaw* (1947) and *Modern Psalm* (1950). Walton famously set Edith Sitwell's *Façade* for speaker and chamber ensemble, Busoni used unpitched rhythmic speech in *Arlecchino*, and Berg made various use of melodrama in *Wozzeck* and covered the entire gamut of styles of vocal delivery in *Lulu*. Richard Strauss used melodramatic passages in several operas and in *Enoch Arden* (1897). Composers of the inter-war years who exploited melodrama include Weill in *Happy End*, Stravinsky in *Perséphone*, Claudel and Milhaud in *Le livre de Christophe Colomb*, and Claudel and Honegger in *Jeanne d'Arc au bûcher*. More recent examples may be found in works by Britten and Henze, among others. (BRANSCOMBE, 2001, p.5)

⁶⁹ Termo utilizado por Augusto de Campos no livro *Música de Invenção* (2007).

sendo considerado como compositor inaugural de um estilo de composição denominado *sprechgesang* ou *sprechstimme*, pelo sucesso alcançado com *Pierrot Lunaire* (1912). Cabe ressaltar que os termos *sprechstimme* (voz falada) e *sprechgesang* (canção falada) são praticamente sinônimos. Em nossa pesquisa observamos alguns casos em que eles variam por escolha do pesquisador, sem nenhuma padronização aparente. Vejamos:

Entre os escritores ingleses, *Sprechstimme* é comumente utilizado para designar uma técnica de produção vocal. Autores alemães e franceses tendem a preservar o significado original de *Sprechstimme* - uma parte da textura - e usam *Sprechgesang* ou *Sprechmelodie* para a sonoridade e a técnica. Essas diferenças ganham destaque quando os europeus escrevem ou falam em inglês. [...] Por outro lado, em um artigo em língua alemã de 1947, Peter Stadlen escreve sobre o *Sprechgesang* de Schoenberg; em uma tradução para o inglês, *Sprechgesang* torna-se *Speechsong*. Dez anos depois, Stadlen revisou o artigo novamente em alemão, optando pelo, até então convencional, *der Sprechstimme*. Peter Stadlen, “Schönberg und der Sprechgesang” em *Bericht über den 1. Kongress der Internationalen Schönberg-Gesellschaft: Wien, 4. bis 9. Juni, 1974*, ed. Rudolph Stephan (Wien: Lafite, [1978]), 202-12. “Schoenberg’s Speech-Song”, *Music & Letters* 62/1 (1981) de Stadlen: 1–11, é uma tradução revisada do seu ensaio anterior, enquanto “Die von Schönberg intendierte Ausführungsart der Sprechstimme im ‘Pierrot lunaire’”, em *Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts*, ed. Hartmut Krones (Wien: Boehlau, 2001), 109-26, é sua terceira versão do artigo. Decidimos contornar este dilema usando *Sprechstimme* para significar apenas a parte da textura: o *Sprechstimme*. Acreditamos que é melhor não generalizar a técnica de produção vocal, pois a técnica do *Pierrot* é bastante distinta da técnica presente nos trabalhos posteriores de Schoenberg”. (BRYN-JULSON & MATHEWS, 2009, p.6)

Porém, o *sprechstimme*, com sua característica híbrida, ao nosso ver, foi capaz de transcender as restrições do gênero melodrama. Na introdução, ... *für eine Sprechstimme (MELODRAMEN)*, do livro *Inside Pierrot Lunaire: performing the Sprechstimme in Schoenberg’s masterpiece* (2009), os autores Bryn-Julson e Mathews apresentam uma discussão a respeito da presença dos termos ‘*sprechstimme*’ e ‘melodrama’ na página de rosto da primeira publicação da partitura de *Pierrot Lunaire*, em 1914. Segundo os autores, o título, e principalmente a maneira em que foi impresso, comunica a preocupação de Schoenberg em categorizar um gênero para a obra. O termo ‘melodrama’, em destaque, aparece entre parênteses e com letras maiúsculas, conforme exemplo a seguir:



Exemplo 27: Detalhe da página de rosto da partitura de *Pierrot Lunaire* (1912) de Arnold Schoenberg (BRYNJULSON & MATHEWS, 2009, p.11).

O título original da peça é "*Três vezes Sete Poemas do Pierrot lunaire de Albert Giraud*", Op.21, e foi traduzido do francês original para o alemão por Otto Erich Hartleben (1864-1905). A peça é composta para *Sprechstimme*, piano, flauta (também flautim), clarinete (também clarinete baixo), violino (também viola) e violoncelo, conforme descrito na capa da partitura (Ex.27). Schoenberg escreveu alturas e ritmos exatos para a declamação, e o *sprechstimme* é utilizado na grande maioria da parte vocal, porém há passagens onde o canto deve ser realizado de maneira convencional. O compositor diferencia a linha da voz por meio da escrita das figuras musicais, cuja presença do “x” sobre as hastas das notas determina a diferença entre o som-falado e o som-cantado.

Exemplo 28: Trecho de *Pierrot Lunaire* onde o compositor define a diferença entre o canto convencional (*gesungen*) e o cantofalado (*gesprochen*). (SCHOENBERG, 1994, p.72)

Para Bryn-Julson & Mathews (2009), o desenvolvimento do *Sprechstimme* é um caso interessante da interseção da criatividade de um compositor com as habilidades em expansão dos intérpretes. Ao intérprete é apresentada uma notação que se assemelha à notação musical usada para cantar, com cada sílaba do texto fixada por uma duração precisa e em uma altura definida. No prefácio da partitura, o compositor explica como a melodia deve ser tratada:

Aquilo que na voz-falada (*Sprechstimme*) for apresentado como melodia através das notas (salvo alguma exceção especialmente assinalada) não se destina a ser cantado. O executante deve levar conta a altura do som indicada para transformá-la em uma melodia-falada (*Sprechmelodie*).

Isto se obtém, desde que ele:

- I. mantenha estritamente o ritmo, como se cantasse, isto é, sem maior liberdade do que se poderia permitir numa melodia-cantada (*Gesangsmelodie*);
- II. se torne consciente da diferença entre som-cantado (*Gesangston*) e som-falado (*Sprechtton*): o som-cantado conserva a altura do som invariavelmente fixa; o som-falado dá a altura, mas a abandona imediatamente através de quedas ou subidas. O executante deve, porém, se precaver para não cair numa modalidade de fala “cantada”. Não é isso, absolutamente, o que é desejado. O que se pretende não é, de modo algum, uma fala realístico-natural. Ao contrário, a diferença entre a fala comum e uma fala que coopera com uma forma musical deve se tornar clara. Mas também não se deve evocar uma canção.

Acrescente-se o seguinte propósito da execução:

Aqui, jamais cabe aos executantes a tarefa de dar forma à disposição e ao caráter de uma peça particular a partir do sentido das palavras, mas sempre exclusivamente a partir da música. Tudo quanto pareceu relevante ao autor para a apresentação plástico-sonora dos acontecimentos ou sensações do texto encontra-se, de resto, na música. Se o executante sentir falta dessa atuação, deve renunciar a ela, pois isso seria dar alguma coisa que o autor não quis. Ele aqui não daria, mas tomaria. (CAMPOS, 2007, p.47)

Segundo Mabry (2002), em seu livro *Exploring twentieth-century vocal music*, o Schoenberg, não deu instruções explícitas na partitura para a realização do *sprechstimme*, apenas apontou para o efeito desejado: uma interpretação entre o canto e a fala. Corroboramos com a autora, em sua conclusão, de que não se pode presumir que Schoenberg, ou qualquer

outro compositor que empregou essa técnica, buscava uma extensão do canto, sendo mais provável que o cantofalado fosse utilizado como solução para uma declamação dramática. Importante ressaltar que a obra foi encomendada, com algumas especificações, por uma atriz e cantora experiente em recitar melodramas. Albertine Zehme (1857-1946) queria que Schoenberg realizasse uma música que complementasse o que ela considerava como um estilo único de declamação (BRYN-JULSON & MATHEWS, 2009). A abertura interpretativa, gerada pela imprecisão da técnica fluida em questão, provocou resultados bastante diversificados, alguns intérpretes desconsideraram as instruções de Schoenberg e optaram por um canto tradicional. Há ainda os que trabalharam dentro de um intervalo estreito da voz falada, desconsiderando o contorno melódico.

Bryn-Julson & Mathews (2009) ainda acrescentam que existem três interpretações categoricamente diferentes sobre o som da *Sprechmelodie*: o som que Schoenberg queria ouvir quando compôs, o som que Schoenberg ouviu na estreia e o som que Schoenberg prescreveu posteriormente para os artistas. A dualidade entre o canto e a fala desafia artistas, estudiosos e críticos até os dias atuais. Contudo, concordamos que:

Quaisquer que sejam, porém, as variantes de interpretação, o fato é que a obra permanece medularmente íntegra em sua provocação auditiva. No âmago dos Pierrôs possíveis, pulsa o Pierrô fundamental da genial intuição de Schoenberg, e o halo de incertezas vocais que o acompanha só lhe assegura permanência revolucionária. (CAMPOS, 2007, p.42)

Em 1942, Schoenberg apresentou uma nova notação do *sprechstimme*, ao poema de Lord Byron (1788-1824), em *Ode to Napoleon Buonaparte*, op. 41. A peça para recitador, quarteto de cordas e piano, foi composta durante a Segunda Guerra Mundial. De acordo com Chau (2018), Schoenberg finalmente se livrou da importância das alturas exatas do *sprechstimme*, após quase 40 anos depois das suas primeiras experiências com esse tipo de tratamento da voz. O compositor descartou a pauta de cinco linhas e utilizou apenas uma linha, mas manteve a notação musical convencional, com ritmos exatos. Essa nova estética do *sprechstimme* garante liberdade ao intérprete, pois este não precisa cantar as alturas exatas. Vejamos o exemplo, cuja pauta assinalada (vermelho) apresenta a nova notação em *sprechstimme* destinada ao recitador:

The image shows a musical score for Arnold Schoenberg's 'Ode to Napoleon Buonaparte' (c.27). The score is in G minor and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is highlighted with a red box and contains the lyrics: "but yes-ter-day a king! and arm'd with kings to strive — and now". The piano accompaniment includes dynamic markings such as *ppp*, *p*, *pp*, *ff*, and *p*, and articulation markings like *pizz.* and *arco*. The score is numbered 27 and 28.

Exemplo 29: Trecho de *Ode to Napoleon Buonaparte* (c.27) de Arnold Schoenberg. (SCHOENBERG, 1944, p.7)

Com essa notação gráfica para indicar os contornos da fala, Schoenberg foi capaz de abrir possibilidades a compositores posteriores na exploração da voz dos pianistas, à medida que nos aproximamos de como o texto tem sido apresentado no gênero *vocalizing pianist* (CHAU, 2018). Na segunda metade do século XX, em meio a tantas experimentações, a voz humana foi desafiada a executar sons, efeitos vocais e outras técnicas não operadas na música ocidental anteriormente. Os compositores, portanto, cruzaram os limites do que é considerado tradicional, para alcançar um novo produto, estendendo as possibilidades tanto da música, quanto do intérprete, de forma concreta. Assim, a voz humana representava um território amplo a ser explorado, com possibilidades infinitas.

Um dos primeiros trabalhos a incluir a voz do pianista, e que se tornou um marco importante no desenvolvimento do *vocalizing pianist*, foi o *Makrokosmos I* (1972) de George Crumb (MARKS, 2012; CHAU, 2018). A obra, dedicada ao pianista David Burge (1930-2013), inclui uma série de eventos vocais espalhada ao longo do ciclo de doze miniaturas inspiradas nos signos do zodíaco. *Makrokosmos* é caracterizada por uma escrita não-convencional, pois a peça apresenta diversas técnicas estendidas – como o uso do interior do piano para a realização de *pizzicato*, abafamento das cordas com os dedos, a inserção de um objeto para vibrar sobre as cordas e outros – e o pianista é convidado a assobiar, gemer, sussurrar e gritar. Dessa forma, a voz do pianista se apresenta como uma técnica estendida, para gerar um efeito sonoro, e não

como uma ferramenta narrativa. Segundo o compositor⁷⁰, tal efeito é capaz de provocar uma intensificação da performance, além de trazer um elemento surpresa pois o público não espera que um pianista fale ou cante durante a apresentação (MARKS, 2012, p.46). A primeira vocalização está presente no quarto movimento: *Crucifixus/Capricorn*. A pauta é exibida em formato de cruz, e o pianista deve gritar “*Christe!*”, na passagem em fortíssimo do movimento (Ex.30).

Exemplo 30: Trecho do quarto movimento de *Makrokosmos I* que apresenta um efeito vocal. (CRUMB, 1972, p.10)

Durante as décadas de 1960 e 1970, George Crumb, ao incluir a voz do pianista junto com outras técnicas estendidas, parece ter estabelecido um idioma particular para a exploração das habilidades do performer. O ciclo *Makrokosmos* é o ponto alto de seus esforços em alcançar um estilo pessoal em relação ao *piano estendido* (VAES, 2009).

O “piano estendido” (do inglês: *extended piano*) é um conceito abstrato, não um objeto físico, defendido pelo pianista e pesquisador Luk Vaes (2009), em sua dissertação *Extended Piano Techniques: In Theory, History and Performance Practice*. Como o termo, ainda não possui um significado único estabelecido na literatura de referência, apesar de ser uma expressão comum entre os performers e compositores contemporâneos, a pesquisa de Vaes (2009) tornou-se referência sobre o assunto por apresentar um estudo histórico aprofundado, mostrando como o piano evoluiu de um instrumento de teclado básico “piano-e-forte” para um piano estendido multifuncional, junto com uma linha cronológica das obras que possuem técnicas de execução não-convencional escritas por compositores que tanto impulsionaram, como foram impulsionados por essa evolução do instrumento.

Luk Vaes cunhou um conceito de piano estendido partindo do pressuposto que algumas expressões, utilizadas para referir-se às técnicas estendidas, podem ser vagas e incorretas. Isto porque a maioria das fontes de pesquisa distingue técnicas estendidas do que é “tradicional”,

⁷⁰ Em entrevista (MARKS, 2012, p.46).

“convencional”, “normal” e “usual”. Tal delineamento, na verdade, estigmatiza o assunto, com consequências negativas para a educação musical, assim como para apreciação pública e acadêmica” (VAES, 2009, p.2)⁷². O autor definiu piano estendido como “a prática de performance imprópria do piano, e as características deste conceito, ou seja, as extensões individuais, como sendo aquelas técnicas e sons impróprios que ficam sob controle do pianista durante a performance” (VAES, 2009, p. 8).

Importante salientar que, apesar de estabelecermos um diálogo com o conceito de piano estendido de Luk Vaes, consideramos que definir características de impropriedade podem gerar atribuições errôneas quanto a manipulação do instrumento, e reforçam o paradigma dos pianistas tradicionais sobre a ideia de danos ao piano, pois a palavra “imprópria”, como o próprio autor reconhece, carrega conotações negativas, ilustrada por seus sinônimos: ilegal, errado, inadequado e outros. Entretanto, a justificativa do pesquisador é que este termo representa um conceito eticamente neutro, possibilitando assim uma discussão objetiva.

Após extensa e criteriosa análise de peças para piano desde o século XVIII e, levando em consideração perspectivas como a construção e evolução do instrumento, bem como seu papel social na Europa e América do Norte, Luk Vaes desenvolveu uma forma de categorizar as técnicas estendidas em diferentes níveis partindo do princípio da improbidade de produção som “original” do instrumento: mínimo, médio, elevado e extremo.

Importante ressaltar que “nem todas as técnicas impróprias resultam em um som impróprio (e vice-versa) e nem todas as músicas escritas para piano estendido contêm apenas técnicas e sons estendidos” (VAES, 2009, p.18). Algumas peças para piano preparado, por exemplo, requerem uma execução convencional do teclado mas produzem sons não-convencionais. Sendo assim, categorizar as extensões pode evidenciar o quão longe as técnicas se afastam da identidade do piano.

O nível mínimo de impropriedade, segundo a categorização de Vaes, corresponderia ao conjunto das técnicas inaugurais do que viria a ser denominado as técnicas estendidas como, por exemplo, *glissandi* e *clusters*. No nível médio é possível distinguir duas sub-categorias: a primeira refere-se a produção de um som próprio através de uma interface imprópria, como tocar as cordas com uma baqueta ou silenciar uma corda manualmente ao invés de usar a ação do abafador; a segunda categoria compreende as alterações que podem ser realizadas nos elementos básicos de produção de som do piano, como a utilização de objetos sobre as cordas (piano preparado) ou pressionar as teclas silenciosamente para que as cordas possam vibrar por

⁷² Tradução nossa.

simpatia no momento em que outras cordas são ativadas. No nível elevado encontramos sons não-convencionais realizados por meio de técnicas não-convencionais, como percussões executadas no corpo do instrumento, *pizzicato* nas cordas, sonoridades extraídas das cordas com a utilização de copos de vidro, arco de violino e outros⁷³. Por fim, o nível extremo de impropriedade não envolve os sons do piano. Por exemplo: sons executados sobre as cordas abertas do piano, vocalizações, gestos teatrais sem nenhum som como a célebre peça de John Cage *4'33"*, além de sons pré-gravados e outros (VAES, 2009).

Esta pesquisa dialoga, mais profundamente, com o nível extremo de impropriedade, posto que estamos discutindo o uso da voz pelo pianista e a utilização de técnicas teatrais durante a execução de peças pertencentes ao gênero *vocalizing pianist*, pois muitos resultados sonoros das nossas experimentações musicais são obtidos independentes da interface própria do piano.

Se observarmos a forma como o autor hierarquizou os níveis de impropriedade fica evidente que sua concepção leva em conta o instrumento físico. No nível mínimo, médio e elevado, as formas de execução permanecem centradas no instrumento – as primeiras técnicas como *glissandi* e *clusters* são realizadas no teclado e, aos poucos, o pianista avança para dentro do instrumento explorando as cordas, pedais e todo o corpo. Já no nível extremo, as técnicas impróprias reencontram o corpo do performer – seus gestos e sua voz.

Conseqüentemente, o nível extremo de impropriedade pode ser considerado uma extensão do piano estendido, pois técnicas como cantar, rir, ou operar equipamentos eletrônicos enquanto toca, são extensões “universais”, não está ligada diretamente ao piano. Logo, algumas extensões extremas fazem com que o instrumento esteja completamente separado de sua instrução. Exemplo disso é quando as ações do *performer* são teatrais e usam o piano como “suporte” (VAES, 2009). Podemos então falar de performer estendido?

Como é o caso, por exemplo, do compositor John Cage que foi capaz de dar um passo além para estender o piano, em peças como *Sounds of Venice* (1959), *Water Walk* (1959) e *4'33"* (1962). Antes de Cage, as experimentações ao piano ainda se atentavam, quase exclusivamente, à produção sonora explícita do instrumento. O desenvolvimento das linguagens composicionais a partir da segunda metade do século XX trouxe a possibilidade de um deslocamento da obra em si para a realização da performance.

George Crumb e John Cage, com suas ideias inovadoras, criaram um ambiente propício para que muitas composições para piano e voz do pianista pudessem amadurecer e se

⁷³ Ver Vaes (2009) para maiores exemplos.

estabelecer como gênero na última parte do século XX (CHAU, 2018). Sendo relativamente recente, existem poucas pesquisas sobre seu surgimento, o que torna difícil identificar sua origem, pois parece estar estabelecido na interseção de vários gêneros tais como ópera, canção, teatro, arte performática e outros (Saiki, 2017). Dentre as pesquisas desenvolvidas nesse campo destacamos três trabalhos que contribuíram para fomentar nosso estudo: MARKS, 2012; SAIKI, 2017; CHAU, 2018. Esses autores demonstraram que, a partir do final da década de 1980 e início dos anos 1990, houve um interesse potencial entre os compositores, em compor obras para pianista solo recitando um texto e executando ações vocais.

Segundo MARKS (2012), a ação vocal⁷⁴ pode ser definida, no contexto de sua pesquisa, como qualquer som que envolva o sistema respiratório. Seleccionamos alguns trechos que demonstram ações vocais comuns a este repertório.

O exemplo 31, extraído do primeiro movimento da obra *3 Baladas do Amor Amargo* (2013) de Antonio Celso Ribeiro, apresenta uma notação na qual o pianista irá narrar o texto em uma altura não determinada, no registro mais próximo da voz falada, segundo indicado na partitura: "*parlato, ma con intonazione*" (falado, mas com entonação).

Exemplo 31: Trecho da parte A do primeiro movimento de *3 Baladas do Amor Amargo* (c.1-2) que apresenta narração realizada pela voz do pianista. (RIBEIRO, 2013, p.1)

Na peça para piano e metrônomo *MM51* (1976) de Maurice Kagel (1931-2008), encontramos uma ação semelhante a uma gargalhada. Como mostra o exemplo 32, as notas possuem um "x" substituindo as cabeças das figuras e a indicação de um fonema característicos de uma risada: "Ha".

⁷⁴ Cabe ressaltar que a 'ação vocal' descrita por Marks (2012) não faz referência ao conceito de ação vocal desenvolvido por Grotowski.

Exemplo 32: Trecho de *MM51* (c.122-124) que apresenta gargalhada realizada pelo pianista. (KAGEL, 1976, p.14)

Outra ação vocal bastante comum ao gênero é o assobio. O exemplo abaixo, extraído de *Night-Spell I*, sexto movimento da obra *Makrokosmos I* (1972) de George Crumb (1929), demonstra o assobio que deve ser produzido no interior do piano com o pedal de sustentação abaixado, para que as cordas ressoem por simpatia.

Exemplo 33: Trecho do sexto movimento *Makrokosmos I* que apresenta assobio realizado pelo pianista. (CRUMB, 1972, p.12)

Os próximos exemplos de ações vocais foram retirados da peça *De Profundis* (1992) do Frederic Rzewski (1938). A peça, com duração aproximada de trinta minutos, intercala um texto narrado com diversas ações vocais, dentre elas destacamos as respirações, *glissandi*, fonemas e imitações de instrumentos. Já nos primeiros compassos, o compositor indica algumas respirações que o pianista deverá realizar.

No trecho apresentado no exemplo 34, as setas substituem as cabeças das colcheias e indicam inspirações (in) e expirações (out).

Exemplo 34: Trecho de *De Profundis* (c.1-2) que apresenta respirações realizadas pelo pianista. (RZEWSKI, 1992, p.1)

A ação vocal destacada no exemplo a seguir indica que o pianista deve cantar a sílaba "HUM" em uma região aguda, depois realizar uma escala ininterrupta descendente e, ao atingir a região grave, avançar em uma escala ascendente. Logo em seguida, a sílaba "HUM" deve transformar-se em "MA" e realizar um glissando brusco junto com o piano. Vejamos um exemplo de glissando:

Exemplo 35: Trecho de *De Profundis* que apresenta *glissandi* realizados pelo pianista. (RZEWSKI, 1992, p.7)

Uma outra ação muito comum nesse tipo de peça musical são os fonemas, definidos como sílabas que não apresentam sentido sintático ou semântico, cujo interesse está calcado em seu efeito sonoro. No trecho abaixo, os fonemas são representados por sílabas ora faladas (notadas com [x] substituindo as cabeças das figuras), ora cantadas (notação convencional).

Exemplo 36: Trecho de *De Profundis* que apresenta fonemas realizadas pelo pianista. (RZEWSKI, 1992, p.7)

Nosso último exemplo de ação vocal é denominado como imitação de instrumento musical (MARKS, 2012; CHAU, 2018). Nessa passagem da peça, demonstrado no exemplo 37, o pianista deve cantar as notas graves usando o dígrafo "BM" para que o efeito sonoro se assemelhe ao som de uma tuba.

Exemplo 37: Trecho de *De Profundis* que apresenta imitação de instrumento musical realizada pelo pianista. (RZEWSKI, 1992, p.40)

Apesar das ações vocais virem sendo exploradas desde o final do século XX especialmente dentro da tradição norte-americana, a terminologia ainda é controversa entre os compositores e pesquisadores. Mas a necessidade de distinguir as habilidades que o performer deveria desenvolver para a interpretação de suas obras, levou alguns a tentarem desenvolver um termo específico.

Assim, emergia uma nova categoria, já que as existentes até então, como pianista camerista, pianista colaborador, pianista correpetidor e pianista acompanhador, estavam longe de corresponder a esta prática singular.

Tais categorias são tradicionalmente empregadas para designar o profissional que realiza o trabalho acompanhar outros músicos e, portanto, não corresponderia ao pianista que utiliza a própria voz. Não convém, portanto, utilizar terminologias que pressupõe o piano como

acompanhamento, pois foge ao suposto objetivo dos compositores de explorar as possibilidades performáticas do pianista através de sua voz.

Os compositores Frederic Rzewski (1938) e Jerome Kitzke (1955) utilizaram o termo “*speaking pianist*” em suas composições, que podemos traduzir como pianista falante, o que pressupõe um pianista que fala enquanto toca. Outra categoria que pode ser encontrada é a “*vocal pianist*” (MARKS, 2012), o que pode ser atribuído ao pianista que acompanha o cantor, ou até mesmo ao pianista cantor. Saiki (2017) menciona, ainda, o termo “*theatrical pianist*”, pianista teatral, que ao nosso ver gera uma confusão entre as práticas.

De acordo com Marks (2012), a problemática dessas nomenclaturas deve-se ao fato de não privilegiarem todo o *modus operandi* que permeia este gênero pois, além da fala e do canto, existem outras ações vocais, como assobios, sussurros, risadas. As terminologias adotadas pelo autor na dissertação *The Virtuostic era of the Vocalizing Pianist* (2012)⁷⁵, são o *vocalizing piano*, para definir qualquer composição pianística com ações vocais, e o *vocalizing pianist*, destinado ao pianista que utiliza sua voz durante a performance. O pesquisador parece ter sido pioneiro em discutir esse repertório e apontar para a necessidade de um treinamento direcionado ao desenvolvimento dos intérpretes, para que os mesmos possam ter diretrizes de como incorporar as técnicas vocais em suas apresentações pianísticas. Para tal, Marks (2012) afirma que “devemos reconhecer as novas demandas do pianista e desenvolver um vocabulário para analisar, executar, experimentar e criticar obras dessa natureza” (MARKS, 2012, p.9, tradução nossa).

Importante ressaltar que uma das características mais marcantes do *vocalizing pianist* é a consistência na narração, semelhante aos melodramas tardios. Assim sendo, o conjunto dessas técnicas ajudam a criar a atmosfera dramática inerente ao gênero. Um exemplo de obra madura para *vocalizing pianist* é a *De Profundis* (1994) de Frederic Rzewski (1938), mencionada anteriormente.

O interesse em cunhar um termo em português surgiu a partir do nosso primeiro contato com obras brasileiras que empregavam a voz do pianista. Assim como o *speaking pianist*, em *De Profundis* (1992), imaginamos que poderia haver outras designações em outras línguas. Na obra *3 Baladas do Amor Amargo* (2013), o compositor Antonio Celso Ribeiro emprega “peça para piano e voz do pianista”⁷⁷. E, algo semelhante acontece na obra *Desassossego Latente*

⁷⁵ Não podemos afirmar que Adam Marks tenha criado a terminologia, pois não menciona em seu trabalho a fonte originária do termo. Porém, os pesquisadores Saiki (2017) e Chau (2018) atribuem o termo ao Marks.

⁷⁷ *For Piano Solo and pianist's voice*. Descrito em seu site: <https://antoniocelsoribeiro.com/3-baladas-do-amor-amargo-ou-3-baladas-do-amargo-amor/>. Acesso em: 11out2020.

(2010), do compositor Felipe Almeida Ribeiro que, segundo Cardassi (2011), é intitulada como “peça para piano e recitação” realizada por um performer. Logo, percebemos a ausência de um vocabulário específico em língua portuguesa, que traduzisse as habilidades singulares do gênero pianístico e do performer.

Em português, o termo “vocal” seria uma possível tradução para *vocalizing*, mas ainda parece estar diretamente relacionada ao canto, seja pelo seu radical “vocal” ou por suas variações, como por exemplo, o “vocalize”, um exercício vocal utilizado como prática didática e, também, para aquecimento da voz. Portanto, um termo mais adequado deveria surgir a partir do morfema léxico “voz”. Após estudar algumas possibilidades, optamos pelo termo “pianista vozeante”.⁷⁸

Desse modo, vozeante (*voz + e + ante*), cujo sufixo *ante* indica a caracterização do agente da ação e/ou exprime um adjetivo, e poderia ser utilizada para designar tanto o performer que utiliza sua voz, quanto o gênero das obras escritas para piano e voz do pianista. Importante observar que as pesquisas posteriores a de Marks (2012), não utilizam o termo *vocalizing piano* para referir-se às obras que constituem o gênero musical. Saiki (2017) e Chau (2018) utilizam apenas o termo *vocalizing pianist* para designar o performer e as obras. De forma semelhante, nos parece contestável a denominação em português “piano vozeante”, pois parece sugerir que a voz provém do instrumento musical.

Apesar da palavra “vozeante” não ser encontrada em dicionários, localizamos sua presença em obras importantes da literatura, na tradução de *O Nome da Rosa* de Umberto Eco (1932-2016):

Guilherme inclinou-se sobre o cadáver, como se estivesse habituado a tratar corpos mortos. Molhou o pano que estava ao lado na água do balde e limpou melhor o rosto de Venancio. Entretanto, os outros monges apinhavam-se assustados, formando um círculo vozeante a que o Abade estava impondo silêncio.” (ECO, 1983, p.82)⁷⁹.

E no conto *Os Cismos*, presente em *Primeiras Estórias*, de Guimarães Rosa (1908-1967).

Primeiro, aparecera por lá uma bandada de uns 30 deles, vozeantes, mas sendo de-dia, entre dez e 11 horas. Só aquele ficara, porém, para cada amanhecer. Com os olhos tardos tontos de sono, o bonequinho macaquinho em bolso, o menino apressuradamente se levantava e descia ao alpendre, animoso de amar.” (ROSA, 2001, p.116).

Somando nossa voz a dos pesquisadores citados neste capítulo, concluímos que as habilidades vocais e corporais características do pianista vozeante podem ser incluídas numa

⁷⁸ A escolha do nome contou com a colaboração da cantora e pesquisadora Aline Soares Araújo.

⁷⁹ Disponível em: https://kbook.com.br/wp-content/files_mf/onomedarosa.pdf Acesso em: 06/10/2022.

acepção mais ampla do termo “técnicas estendidas”, pois já não se trata de uma extensão das possibilidades instrumentais. Ao ampliar e diversificar as possibilidades de criação e execução, o gênero vozeante ressignifica o papel do *performer* e, por seu turno, também a experiência do público.

Em nosso trabalho, entender as possíveis transformações desse gênero significa compreender seu processo por uma ótica da performance, e como ele culminou numa prática performática que integra música e palavra. Consideramos, também, que as práticas teatrais são capazes de contribuir a uma projeção pessoal do músico, garantindo-lhe maior segurança para explorar todo o potencial expressivo da obra. Afinal, o pianista vozeante “parece ter um mecanismo à prova de falhas embutido. Possui um odor que afasta um pianista convencional. Atrai apenas pessoas que têm algo original a dizer” (RZEWSKI *apud* MARKS, 2012, p.180).

3.2 *Comigo me Desavim: para pianista vozeante e eletrônica*⁸⁰

Comigo me Desavim (2021) é uma obra encomendada ao compositor brasileiro Levy Oliveira, e surgiu quando constatamos que o repertório que explora a voz do pianista, ainda é bastante escasso e/ou pouco explorado e divulgado. Pensando nisso, o termo “pianista vozeante”, já presente em nosso vocabulário, era o objeto que deveria ser inaugurado. Logo, a existência de uma obra escrita para esse *performer* específico, carregando essa nomenclatura em sua partitura, poderia validar a nossa busca por uma terminologia.

Na época em que entramos em contato com o compositor, estávamos desenvolvendo o trabalho de interpretação de *3 Baladas do Amor Amargo* e, como tal, os estudos teatrais já estavam presentes em nossa prática. Debruçávamos sobre os escritos a respeito das ações físicas de Grotowski e, envolto pelas pesquisas em prática teatral, somado ao resultado performático obtido com o estudo da peça de Antonio Celso Ribeiro, não restava dúvida que este era um caminho a ser percorrido e que, portanto, o termo “vozeante”, em desenvolvimento até então, abarcaria também os aspectos cênicos do performer.

Além da nossa performance das *Baladas*, indicamos outra referência ao compositor convidado, a peça *De Profundis*, comentada anteriormente. Com aproximadamente trinta

⁸⁰ O vídeo-performance de *Comigo me Desavim* pode ser assistido através do link: https://www.youtube.com/watch?v=JnzZ3aVrw10&ab_channel=AdrianoLopes Acesso em: 31/01/2023.

minutos, esta peça é estruturada em oito partes, possui um texto narrado e vários outros efeitos vocais entrelaçados com partes pianísticas, formando uma narratividade única. O compositor utilizou trechos do livro *De Profundis* (1905), obra póstuma de Oscar Wilde (1854-1900), para criar seções de recitativos semelhantes aos procedimentos melodramáticos. O texto e as ações vocais são notados nas pautas sem as cabeças das notas e com ritmos aproximados de uma fala “cotidiana”. *De Profundis* pode ser considerada como peça norteadora do gênero pois perpassa o melodrama romântico de Liszt, o *sprechstimme* de Schoenberg, as experimentações vocais de Crumb e Cage, e tantos outros exemplos ainda pouco difundidos.

Segundo Marks (2012), Rzewski decidiu escrever uma peça com vocalizações em larga escala depois de ouvir Anthony De Mare que havia realizado sua primeira gravação solo *Piano and Voices*. O álbum foi lançado em 1992 e conta com composições de John Cage e Meredith Monk. Frederic Rzewski já ansiava escrever uma peça baseada em *De Profundis* e, junto com De Mare, buscou financiamento para criar a peça, organizar uma estreia e encomendar um filme original de Larry Groves para acompanhar a performance (MARKS, 2012).

Assim como em *De Profundis*, cujo fluxo narrativo exige uma estratégia dramática e um empenho teatral, sugerimos ao Levy que a peça para pianista vozeante deveria apresentar o texto como uma ferramenta narrativa consistente, não focado somente em efeitos sonoros, tal como realizado por Crumb que utilizava ações vocais para intensificar⁸¹ e expandir acusticamente alguns elementos musicais, como exemplificado anteriormente.

No início do desenvolvimento da obra, o compositor nos apresentou duas opções de texto: o poema *Ismália* de Alphonsus Guimaraens (1870 – 1921) e *Comigo me Desavim* de Francisco Sá de Miranda (1481 – 1558). Levando em consideração as outras peças do nosso repertório que compõem esta pesquisa, optamos pelo texto que melhor se encaixava às nossas performances. A saber:

I) Comigo me Desavim

Comigo me desavim,
Sou posto em todo perigo;
Não posso viver comigo

⁸¹ It was a matter of desiring a certain intensification of the performance. I think I always recognized that there was a strong visual element, and almost, one could say, a balletic element, just to watch the players. [When a violinist plays], there’s musical movement. As a matter of fact, even some of the traditional, older players, particularly cellists, subconsciously vocalized which would add intensity to the performance... And [it] struck me. This could be an additional sound source,...added to the colors of the piano. That led to the singing, the whistling...the whispering, the spoken words, the shouted thing, occasionally. All of those things (CRUMB apud MARKS, 2012, p.34)

Nem posso fugir de mim.

Com dor da gente fugia,
Antes que esta assi crescesse:
Agora já fugiria
De mim, se de mim pudesse.

Que meo espero ou que fim
Do vão trabalho que sigo,
Pois que trago a mim comigo
Tamanho imigo de mim?

E além deste, Levy utilizou o aforismo 341, presente na *Gaia Ciência* de Friedrich Nietzsche (1844 – 1900)⁸²:

II) Aforismo 341

E se um dia ou uma noite o demônio se esgueirasse em sua mais solitária solidão e te dissesse: “Esta vida, assim como tu vives agora e como a viveste, terás de vivê-la ainda uma vez e ainda inúmeras vezes; E não haverá nela nada de novo; cada dor e cada prazer e cada pensamento e suspiro e tudo o que há de indizivelmente pequeno e de grande em tua vida há de retornar, e tudo na mesma ordem e sequência – e do mesmo modo esta aranha e este luar entre as árvores, e do mesmo modo este instante e eu próprio. A eterna ampulheta da existência será sempre virada outra vez – e tu com ela, poeirinha da poeira!” Não te lançarias ao chão e rangerias os dentes e amaldiçoarias o demônio que te falasse assim? Ou viveste alguma vez um instante descomunal, em que responderias: “Tu és um deus, e nunca ouvi nada mais divino!” Se esse pensamento adquirisse poder sobre ti, assim como tu és, ele te transformaria e talvez te triturasse; a pergunta, diante de tudo e de cada coisa: “Quero isto ainda uma vez e ainda inúmeras vezes?” (NIETZSCHE apud OLIVEIRA NETO, 2021, p.4)

De acordo com o compositor, esse aforismo de Nietzsche complementa, em certa medida, as ideias apresentadas por Sá de Miranda e, portanto, a sua adição à música possibilitou criar um arco narrativo mais interessante à peça (OLIVEIRA NETO, 2022). Em sua pesquisa de doutorado que inclui a análise desta obra, Levy relata que ambos textos se referem ao dualismo que podemos enfrentar em nossas existências.

Ao longo de quatro grandes seções, o compositor mimetizou a ideia do dualismo através do livre trânsito das estruturas cromáticas para as diatônicas; da exploração de expectativa semânticas da música ocidental; e das possibilidades artísticas de um pianista e de um ator (OLIVEIRA NETO, 2022).

⁸² Transcrevemos os textos conformem constam na partitura. Ambos os textos possuem diversas traduções, portanto, tornam-se comuns as diferenças nas mesmas. Optamos por exemplificar a versão utilizada por Levy Oliveira, para evitar diferentes leituras.

A partitura de *Comigo me Desavim* possui quatro pentagramas. No primeiro pentagrama existe uma representação gráfica da parte eletrônica (mídia fixa) e, no segundo, especificado como “voz”, é utilizado para as técnicas de piano não-tradicionais, como a narração e outras ações vocais. E, por fim, nos dois últimos pentagramas encontra-se a notação de piano. Ao longo de toda peça, o pianista é convocado a inspirar e expirar (respirações), sussurrar, gritar, narrar, levantar do piano, cantar e atuar. Além, é claro, de interagir com a eletrônica (OLIVEIRA NETO, 2022).

Algumas indicações são apresentadas na partitura como instruções performáticas. A primeira diz respeito às estruturas dos compassos, onde há notação tradicional para a parte do piano e proporcional para a voz e eletrônica. Na notação proporcional, o pianista deve realizar a ação vocal em um tempo relativo ao comprimento da linha que segue após a figura. No exemplo a seguir há um compasso de 5 tempos (5 semínimas), onde é possível observar que o som de “S” (vermelho) deve ser realizado em 4 tempos já que a linha é interrompida antes da pausa de semínima presente no quinto tempo do compasso.

Exemplo 38: Trecho da peça *Comigo me Desavim* que apresenta notação proporcional para a ação vocal assinalada em vermelho, c.3. (OLIVEIRA, 2021, p.5)

Outra importante notação existente nesse mesmo exemplo é a seta conectando a pauta de voz à pauta da eletrônica, cuja finalidade é demonstrar que a ação vocal deve fundir-se aos sons pré-gravados na eletrônica. Aliás, na primeira seção da obra, as ações vocais são convocadas para gerar um complemento às ressonâncias criadas tanto pelo piano, quanto pela eletrônica. Um aspecto semelhante à intenção do Crumb ao utilizar os efeitos vocais em suas obras. Vejamos mais alguns exemplos das ações vocais utilizadas por Levy.

As notações indicando a inspiração (*inhale*) e a expiração (*exhale*) são apresentadas nos primeiros compassos da peça. Um uso de ação vocal semelhante ao utilizado por Rzewski em *De Profundis*, porém com uma notação distinta. Rzewski faz uso de uma pauta tradicional para englobar todas as ações vocais, e para as inspirações e expirações, o compositor assinala uma seta para cima (inspirar) e uma seta para baixo (expirar). Diferentemente, Levy utiliza em uma pauta não-convencional a representação da ação vocal de respirações por meio de uma notação específica, como mostram os exemplos abaixo:

The image shows a musical score for three parts: Electronics, Voice, and Piano. The Electronics staff is at the top with a series of black dots. The Voice staff is in the middle, featuring two red boxes labeled 'inhale' that point to specific notes. A box labeled '8' is placed next to the instruction 'play angrily, using big gestures'. The Piano staff is at the bottom, with a dynamic marking 'f' and an '8va' marking. The score is in 2/4 time.

Exemplo 39: Trecho da peça *Comigo me Desavim* que apresenta notação a ação vocal “inspirar” assinalada em vermelho, c.1-2. (OLIVEIRA, 2021, p.5)

The image shows a musical score for three parts: Electronics, Voice, and Piano. The Electronics staff is at the top with a series of black dots. The Voice staff is in the middle, featuring a red box labeled 'exhale' that points to a specific note. The Piano staff is at the bottom, with a dynamic marking 'ff' and an '8va' marking. The score is in 2/4 time.

Exemplo 40: Trecho da peça *Comigo me Desavim* que apresenta notação a ação vocal “expirar” assinalada em vermelho, c.6. (OLIVEIRA, 2021, p.6)

A ação vocal de gritar é indicada na partitura por uma notação convencional do canto, um Sol# em *ff*, acompanhado da indicação “como um grito” (*scream-like*). Podemos observar

no exemplo a seguir que o piano também realiza a nota SOL# em sua região grave do teclado. Dessa maneira, o grito é convocado para intensificar a trama musical.

The image shows a musical score for three parts: Elec. (Electric), Vox (Vocal), and Pno. (Piano). The score is in 3/2 time and consists of 8 measures. The vocal part starts with a whole rest in measure 1, followed by a half note in measure 2, and a half note in measure 3. In measure 4, there is a 'scream-like' instruction with a 'ff' dynamic marking. The piano part starts with a whole note in measure 1, followed by a half note in measure 2, and a half note in measure 3. In measure 4, there is a 'mf' dynamic marking, followed by a 'mp' dynamic marking in measure 5, and a 'ff' dynamic marking in measure 6. A red box highlights the piano part in measures 4, 5, and 6. The score also includes a time signature change from 3/2 to 3/4 in measure 2 and back to 3/2 in measure 3. There are also some performance instructions like 'exhale' and 'move your whole body in the ff attacks'.

Exemplo 41: Trecho da peça *Comigo me Desavim* que apresenta notação a ação vocal “gritar” acompanhada pelo grave do piano, c.5-8. (OLIVEIRA, 2021, p.6)

Diferente da tradição do melodrama tardio, mas semelhante às peças contemporâneas para piano e voz do pianista, a voz tem sua própria pauta. Além disso, o texto deve ser executado de diferentes maneiras durante a obra musical, abordando outras formas de entoar as palavras para além de uma narração e/ou declamação. O texto em *Comigo me Desavim* aparece de três maneiras distintas: texto falado (*speaking*), sussurrado (*whispering*), e, na última seção da música, cantado (*singing*). Em específico às formas sussurradas e faladas a notação escolhida é a proporcional, já para as partes cantadas Levy emprega a notação tradicional do canto.

Para a notação dos sussurros, o compositor opta por uma figuração de cabeças de notas musicais, porém quadradas, um artifício para que o interprete possa distinguir facilmente as diferentes formas de execução. No exemplo a seguir, vemos que os sussurros devem iniciar após a pausa do primeiro tempo e prolongar-se durante todo o compasso. Interessante notar que neste primeiro evento de sussurro não há um texto específico a ser realizado, suponhamos aqui uma liberdade ao interprete para utilizar outros textos ou palavras que lhe convém. Além disso, Levy indica que a compreensão das palavras pelo público não se faz necessária. O pianista deve sussurrar como se falasse algo para si mesmo. Tal como indicado no compasso 4:

whispering
(as if you were talking to yourself)

The audience should not be able to understand what is being whispered.

5

mf

Exemplo 42: Trecho da peça *Comigo me Desavim* que apresenta a ação vocal de “sussurrar” assinalada em vermelho, c.4. (OLIVEIRA, 2021, p.5)

Para o texto falado, o compositor utiliza cabeças de notas redondas, como as tradicionais, e o texto a ser dito aparece logo abaixo do retângulo que determina a voz falada (*speaking*). Vejamos:

speaking
(as if you were talking to the audience)

E se um dia ou uma noite um demônio se esgueirasse em sua mais solitária solidão e te dissesse:

4

Exemplo 43: Trecho da peça *Comigo me Desavim* que apresenta notação para a voz falada, c.17. (OLIVEIRA, 2021, p.8)

Há também uma outra sinalização para que o pianista realize uma transição gradativa de sussurrar para falar. No compasso 12 de *Comigo me Desavim* observamos a presença de uma seta, no final da primeira linha que indica a proporção métrica da ação vocal, em direção à forma falada do texto. Logo, o pianista inicia o texto sussurrando no compasso 12 e transita para a voz falada no compasso 13. Dada a posição do texto na partitura, subentende-se novamente uma liberdade de escolha entre as diferentes maneiras de entoar as frases do texto.

The image shows a musical score for 'Comigo me Desavim'. It consists of three staves: Elec. (Electric), Vox (Voice), and Pno. (Piano). The Elec. staff has a treble clef and a 3/4 time signature. The Vox staff has a treble clef and a 3/4 time signature. The Pno. staff has a grand staff (treble and bass clefs) and a 3/4 time signature. The score is divided into two measures, 12 and 13. In measure 12, the Elec. staff has a note with an arrow pointing to the right. The Vox staff has a note with a box around it and the instruction 'whispering (as if you were talking to yourself)'. The Pno. staff has a note with a box around it and the instruction 'open your eyes'. In measure 13, the Elec. staff has a note with an arrow pointing to the right. The Vox staff has a note with a box around it and the instruction 'speaking (as if you were talking to yourself)'. The Pno. staff has a note with a box around it and the instruction '8va'. The text 'Comigo me desavim, sou posto em todo perigo. Não posso viver comigo. Nem posso fugir de mim. Com dor da gente fugia, antes que esta assim crescesse. Agora já fugiria de mim, se de mim pudesse.' is written below the Vox staff. The dynamic marking 'p' is present in the Pno. staff in measure 13.

Exemplo 44: Trecho da peça *Comigo me Desavim* que apresenta seta que indica transição do sussurro para a voz falada, c.12-13. (OLIVEIRA, 2021, p.7)

Faz-se perceptível neste compasso uma maneira que, ao nosso ver, mesclou a composição do melodrama tardio e a forma como Rzewski escreve em *De Profundis*. Nos exemplos apresentados do *Monge Triste*, no capítulo 1, vimos partes dos textos serem alocados na partitura sem uma notação específica, o que poderia significar uma maior liberdade por parte do narrador em sua atuação. Diferentemente de como ocorre em *De Profundis*, cujas frases narradas estão todas notadas com um ritmo específico, em concordância com o ritmo do piano.

Em *Comigo me Desavim*, apesar do texto ser integrado na partitura sem uma notação rítmica específica, nem alturas definidas para as inflexões vocais, os versos presentes no exemplo acima (Ex.44) devem ser entoados em um espaço de 2 compassos. Nota-se algo semelhante no exemplo a seguir, cujo texto está cercado por barras duplas e deve ser executado na duração de 12 semínimas:

The image shows a musical score for three parts: Elec. (Electronic), Vox (Vocal), and Pno. (Piano). The score is in 4/4 time and starts at measure 28. The Elec. part consists of a series of black dots on a staff. The Vox part has three sections: a 10-measure section with the instruction "Get up from the piano and walk towards the audience.", a 12-measure section with the instruction "speaking as if you were talking to the audience" and a red box around it, and a 20-measure section with the instruction "Act as if you were in despair." The Pno. part has a treble and bass clef. The score ends at measure 30 with a time signature of 2:14 and the text "night soundscape".

Exemplo 45: Trecho da peça *Comigo me Desavim* cujo texto deve ser narrado dentro da duração de 12 semínimas, c.28-30. (OLIVEIRA, 2021, p.11)

Como já mencionado no primeiro capítulo, o ritmo da fala pode determinar possíveis tensões de humor da narração de um texto, uma fala mais lenta, por exemplo, direciona nossa interpretação à um estado de tristeza, cansaço, calma; oposto a isso, o texto falado rapidamente emerge um estado de atenção, bravura e tantos outros. Posto isto, parece haver um desafio ao interprete de criar suas próprias inflexões vocais, com seus diferentes ritmos, em um espaço determinado de tempo. Essas escolhas devem ser treinadas e estruturadas para se encaixarem com as batidas determinadas pelo *click-track*.

O compositor recomenda que a peça deve ser tocada com um *click-track*. Essa é uma forma utilizada para facilitar o sincronismo entre o intérprete e a eletrônica. Em compassos onde não há uma fórmula de tempo assinalada, a faixa de clique não é reproduzida. Porém, a sugestão para o próximo compasso é dada duas batidas antes. Vejamos o exemplo apresentado na bula da partitura:

CLICK AND ELECTRONICS

The image shows a musical staff with a 4/4 time signature. Above the staff, there are 'x' marks indicating the click-track. A box with the number '7' and a quarter note symbol is placed above the staff, indicating the duration of the click-track. The staff shows a sequence of notes and rests, with the click-track starting two measures before the first note.

Exemplo 46: Exemplo das batidas do click-track apresentado na bula da peça *Comigo me Desavim*. (OLIVEIRA, 2021, p.3)

Retomando nossa atenção ao emprego da voz em *Comigo me Desavim*, faz-se notório que a voz permeia a maior parte da peça e se encaixa na textura criada pela sonoridade do piano somada à eletrônica, em determinado momento permanecendo em segundo plano como é o caso dos sussurros; em outro momento intensificando o restante da trama por meio dos efeitos vocais curtos; e também como foco principal quando esta surge como uma melodia acompanhada na parte final da obra.

Existem duas formas contrastantes das melodias cantadas na peça, a primeira em formato de vocalise, onde o pianista deve cantar a vogal “Oh”, na seguinte extensão vocal: LÁ#2 – FÁ4. Acreditamos que essa parte específica pode ser uma das mais desafiadoras no estudo da peça. Segundo Chaves (2012), a execução dos vocalises artísticos tornam as qualidades sonoras da voz mais expostas por depositarem na qualidade tímbrica toda a responsabilidade de veicular a melodia, sem contar com o auxílio semântico do texto e a articulação das palavras. Neste momento específico, o vocalise dobra a melodia do piano. As notas acentuadas do piano servem como pontos de referência para a afinação. Vejamos:

18 *Comigo me desavim*

The image shows a musical score for the piece "Comigo me desavim". It consists of three staves: Elec. (Electronic), Vox (Vocal), and Pno. (Piano). The score is numbered 18 at the top. The vocal part (Vox) is highlighted with a red box and shows a vocalise section starting at measure 72. The vocal line includes the word "Oh" repeated three times, with dynamic markings *f*, *mf*, and *f*. The piano part (Pno.) features complex dynamics and articulations, including *mp*, *f*, *mf*, *f*, *mf*, *p*, *mf*, *mp*, *f*, *mf*, *f*, *p*, and *ff*. A marking "Ceo. (ad libitum)" is present at the bottom of the piano part.

Exemplo 47: Trecho da peça *Comigo me Desavim* que apresenta o vocalise, c.72-74. (OLIVEIRA, 2021, p.22)

A segunda forma apresenta uma linha vocal conduzida pela letra do poema, cuja extensão é mais reduzida: LÁ3 – FÁ4. Nessa parte final, a textura do piano e da eletrônica soam como um fundo sonoro para que o canto se sobressaia.

The image shows a musical score for three parts: Elec. (Electronic), Vox (Vocal), and Pno. (Piano). The vocal line is highlighted with a red box and includes the lyrics "co mi go me de sa vim". The piano part is marked with a forte dynamic (f) and a fortissimo dynamic (ff). The score includes measures 86 and 90. The vocal line is marked with a 4-measure rest (4) and a forte dynamic (f). The piano part is marked with a fortissimo dynamic (ff) and a forte dynamic (f). The score includes measures 86 and 90.

Exemplo 48: Trecho da peça *Comigo me Desavim* que apresenta uma melodia cantada, c.86-90. (OLIVEIRA, 2021, p.25)

Importante ressaltar que o compositor não estabelece uma forma ou técnica específica de execução de ambas as partes cantadas. Porém, em diálogo informal, Levy mencionou que a abordagem performática do canto na peça fica a critério do intérprete, mas que a entoação correta das alturas é importante, mesmo que seja necessária a variação de oitava. Em corroboração com o compositor, é importante ressaltar que, apesar da grande demanda vocal da obra, a peça foi escrita para pianistas e, dessa maneira, não exige um grande domínio de técnica vocal para sua execução.

Como relatado no início deste subcapítulo, o compositor, atendendo um pedido nosso, faz uso de ações cênicas no desenrolar da obra. Os comandos teatrais são anotados dentro de um retângulo localizado entre a voz e as pautas do piano. Existem instruções para o pianista fechar os olhos (*close your eyes*), fazer uso de grandes e agressivos gestos (*play angrily, using big gestures*), e também de gestos menores e calmos (*The gesture should get smaller and calmer in each attack*), e a inusitada instrução que propõe ao pianista a ação de levantar do piano, caminhar em direção à plateia (*Get up from the piano and walk towards the audience*), e atuar como se estivesse em desespero (*Act if you were in despair*). Vejamos o exemplo a seguir:

The image shows a musical score for three parts: Elec., Vox, and Pno. The Elec. staff is at the top, followed by the Vox staff, and the Pno. staff at the bottom. The Vox staff contains three boxes with theatrical commands, each with a musical notation symbol below it: a quarter note for '10', a quarter note for '12', and a quarter note for '20'. The commands are: 'Get up from the piano and walk towards the audience.', 'speaking (as if you were talking to the audience)', and 'Act as if you were in despair.'. The Pno. staff has corresponding musical notation. A 'night soundscape' is indicated at the end of the piece.

Exemplo 49: Trecho da peça *Comigo me Desavim* que apresenta alguns comandos teatrais, c.28-30. (OLIVEIRA, 2021, p.11)

As ações ou comandos teatrais são como guias às interpretações cênicas dos pianistas. Se pensarmos as movimentações ou gestos como alicerces durante toda a obra, tal qual uma estruturação cênica, *Comigo me Desavim* parece expandir a estrutura convencional de uma obra musical, tanto em performance quanto em texto. A partitura pode ser vista sob a ótica de um *script*, ou roteiro performático, aos pianistas que queiram lançar-se na prática do pianista vozeante.

4 *HIEROGLYFO* REVISITADO

Hieroglyfo é uma peça para piano solo composta pelo compositor carioca Luciano Gallet em março de 1922, mesmo ano da Semana de Arte Moderna. Porém, só em 1928 foi editada e publicada pela Casa Arthur Napoleão (Sampaio Araújo & Cia). A obra construída com temas curtos e nomeada, conforme a partitura, como um prelúdio apresenta uma “forma livre, um pouco poema” (GALLET *apud* BRUM, 2016, p.2).

Cabe ressaltar que não foram as notas musicais que mais nos chamaram a atenção em *Hieroglyfo*. A partitura apresenta uma epígrafe escrita do compositor que diz:

HIEROGLYFO, é a exteriorização de um estado moral. Ao intérprete, pesquisar e transmitir o seu sentido. Movimentos de grande liberdade, em coloridos violentos ou expressivos. Emprego apurado dos pedais, obtendo deles o máximo de efeito. (GALLET, 2016, p.1)

Apesar do conteúdo da peça musical, aquele destinado exclusivamente à realização pianística, ser muito interessante por sua característica “moderna”⁸⁵, considerando o ano em que foi composta evidentemente, a afirmação de que a peça musical é a “exteriorização de um estado moral” nos causa um estranhamento instigante pois sua peculiaridade parece nos convidar a olhar para a obra musical para além de sua notação. Segundo o compositor, o intérprete deve pesquisar, descobrir e transmitir o sentido da obra. Ao insinuar que a peça guarda “segredos” que não estão cercados e/ou encerrados pela notação musical, o compositor abre um diálogo com os pianistas que executarão sua composição. Um convite enigmático, anotado na partitura, parece dar voz ao intérprete.

Importante ressaltar que *Hieroglyfo* seria uma obra alternativa para nosso concerto final de doutorado para diferir das outras obras que seriam apresentadas. Ou seja, iríamos inserir uma peça que não utilizasse a voz. Uma obra tradicionalmente executada. Contudo, as primeiras notas de *Hieroglyfo* foram estudadas durante o isolamento social em consequência do Covid-19 e, as implicações psicológicas e comportamentais durante o confinamento social, potencializaram questões e problematizações para o estudo de nossa performance⁸⁶. Isolados

⁸⁵ De acordo com Brum (2016), *Hieroglyfo* destaca-se na produção global de Gallet por diferir significativamente da estética presente em suas composições de até 1922, marcadas pela estética impressionista francesa, e também da posterior, na qual predomina a estética nacionalista brasileira.

⁸⁶ Se, convencionalmente, renegamos a morte, preferimos não falar dela, a pandemia não nos confronta diariamente com imagens, números, discursos sobre pessoas mortas, corpos largados à rua, filas de caixões e falência dos sistemas de saúde, mesmo das nações mais ricas? Talvez possamos formular a hipótese de que tudo isso empresta imagens e palavras, ou seja, o contexto atual fornece representações para aquilo que é irrepresentável para o inconsciente: nossa própria mortalidade. (DUNKER et al., 2021, p.17)

dentro de casa, onde tornaram-se manifestos sentimentos de rupturas, interrupções, adiamentos de um futuro e, com os estados de ansiedade elevados a uma superfície sem precedente, percebemos que havia algo a ser vozeado.

E, desse modo, nossa possível interpretação da exteriorização de um estado moral deixou de ser compreendida somente como uma característica da composição musical, isto é, gestos composicionais que pudessem refletir as intenções do compositor, e tornou-se uma voz direta do performer.

Logo, nossa questão maior era pesquisar como desvelar um estado moral durante a performance. Como um estado moral poderia se manifestar durante uma execução pianística? Se o “estado moral”⁸⁷ pode ser um compilado, declarado e por vezes velado, de regras de convivência em uma sociedade, de acordo com seu tempo (ou não) e sua cultura (ou não), quais virtudes, valores e perturbações podem estar em jogo?

Coincidentemente, durante a “quarentena” nos deparamos com o poema *Lisbon Revisited* (1923) de Álvaro de Campos, um dos heterônimos de Fernando Pessoa (1888 – 1935), onde o poeta parece ir além de apenas vozear sentimentos, ele se questiona, coloca em xeque verdades e valores alavancados pela civilização “moderna”. Um texto que, a priori, foi como um espelho refletindo nossas angústias, mas que se transformou em um labirinto cujos caminhos levavam a reflexões, dúvidas, incertezas – e, já adiantando, nenhuma saída:

*NÃO: Não quero nada.
Já disse que não quero nada.*

*Não me venham com conclusões!
A única conclusão é morrer.*

*Não me tragam estéticas!
Não me falem em moral!
Tirem-me daqui a metafísica!
Tirem-me daqui a metafísica!
Não me apreçoem sistemas completos, não me enfileirem conquistas
Das ciências (das ciências, Deus meu, das ciências!) –
Das ciências, das artes, da civilização moderna!*

Que mal fiz eu aos deuses todos?

Se têm a verdade, guardem-a!

⁸⁷ A questão da moral é amplamente discutida e problematizada na filosofia, desde Platão, Rousseau, passando por Kant, Hegel, Nietzsche e tantos outros. Não aprofundaremos neste tema pois demandaria um estudo a altura da amplitude de tal questão e, logo, fugiria do objetivo de nosso trabalho.

*Sou um técnico, mas tenho técnica só dentro da técnica.
 Fora disso sou doido, com todo o direito a sê-lo.
 Com todo o direito a sê-lo, ouviram?*

Não me macem, por amor de Deus!

*Queriam-me casado, fútil, quotidiano e tributável?
 Queriam-me o contrário disto, o contrário de qualquer cousa?*

Se eu fosse outra pessoa, fazia-lhes, a todos, a vontade.

*Assim, como sou, tenham paciência!
 Vão para o diabo sem mim,
 Ou deixem-me ir sozinho para o diabo!
 Para que haveremos de ir juntos?*

*Não me peguem no braço! –
 Não gosto que me peguem no braço. Quero ser sozinho,
 Já disse que sou só sozinho!
 Ah, que maçada quererem que eu seja de companhia!*

*Ó céu azul – o mesmo da minha infância –,
 Eterna verdade vazia e perfeita!
 Ó macio Tejo ancestral e mudo,
 Pequena verdade onde o céu se reflete!
 Ó mágoa revisitada, Lisboa de outrora de hoje!
 Nada me dais, nada me tirais, nada sois que eu me sinta.*

*Deixem-me em paz! Não tardo, que eu nunca tardo...
 E enquanto tarda o Abismo e o Silêncio quero estar sozinho!*

Nas ásperas palavras de Campos encontramos a paisagem que ainda não sabíamos que buscávamos. Faz-se notório um eu lírico que esbraveja contra uma sociedade que deseja segurá-lo pelo braço, que empurra goela abaixo as conquistas da humanidade, que ordena uma racionalidade científica onde não há espaço para seus desejos – para seu direito de ser doido. Percebemos o quanto o sistema que dita o modo de viver e as condições de ser aceitável no coletivo apenas o “maçam”. Vemos alguém que não se encaixa em uma maneira de viver considerada “comum”: casado, cotidiano e tributável. Nas entrelinhas deste poema autobiográfico, Campos demonstra um cansaço por não conseguir cumprir as expectativas impostas a ele – e/ou *por* ele? –. Entrelinhas essas que também enxergamos no texto de Luciano Gallet. Vejamos:

As experiências de liberdade no discurso, abandono aos padrões clássicos, interesse em retratar estados psicológicos e expressão pelo contraste e pela cor são ideias presentes em Hieroglyfo em consonância com o movimento que se arregimentava em

São Paulo desde a exposição de Anita Malfatti, em 1917. O grupo de Oswald e Mário de Andrade, Menotti del Picchia, Victor Brecheret, Vicente do Rêgo Monteiro e Di Cavalcanti (dentre outros) combatia o realismo, o parnasianismo, o regionalismo (e via no simbolismo um momento de transição para a modernização), trabalhava pela derrubada de regras e sistemas [...] e buscava caminhos para uma arte “livre”, que se modificasse conforme circunstâncias da vida”. (BRUM, 2016, p.6)

Em uma carta a Mario de Andrade, escrita em 1926, Gallet dizia que estava em cura moral, em momento de introspecção: “O meu eu interior diante de... Mais claro: – Eu, na ocasião” (GALLET *apud* BRUM, 2016, p.2). Nessa mesma carta, o compositor ainda comenta os excessos de trabalho e menciona que “Estava em Teresópolis – em ‘Cura moral’. A continuação da história do *Hieroglyfo*.” (GALLET *apud* BRUM, 2016, p.2). Em uma nota de rodapé de seu artigo, Brum (2016) nos ajuda a supor o que possa ter levado Gallet a essa cura moral: “Com tanto barulho, muito sucesso, eu é que saí perdendo. Na véspera, ameaça fulminante de um insulto cerebral, e cegueira iminente. Era excesso de trabalho, preocupação, e outras coisas” (GALLET *apud* BRUM, 2016, p.7). Na época, o compositor dirigia orquestras e séries de concerto e ainda mantinha uma carreira consolidada como pianista correpetidor.

Diferentemente das outras performances apresentadas nessa pesquisa, o que tínhamos em mãos era uma obra *imprecisa*, cujo poema não possuía lugar determinado em sua narrativa. De alguma forma tínhamos que encaixar o texto de Luciano Gallet com o texto de Álvaro de Campos. Depois de muitas tentativas fracassadas, percebemos que o poema não se deixava abrigar nas notas de *Hieroglyfo*. A mensurabilidade dos compassos não estava de acordo com as palavras do autor. *Vozear Hieroglyfo* obrigava-nos a gritar, a tal ponto de desprender o texto do papel. E, assim, percebemos que essa tarefa não caberia ao *técnico*, mas ao *doido*.

E, para convocar o doido, convidamos nossos incômodos – incômodos esses que vêm sendo apresentado desde o início deste trabalho –. Em suma, da interpretação de “técnica dentro da técnica”, um dos versos de *Lisbon Revisited*, notamos: o sarcasmo, que percorreu nossa voz incessantemente; e o riso, que criou um furo no discurso. Se antes, nossa ação primária nos levava a apenas imaginar um estado de dor e angústia, passamos a experimentar o avesso. A liberdade da loucura, a permissão de ser doido nos convocou a um novo exercício: a artesanaria⁸⁸ da bufonaria.

Afinal,

O Bufão tem potência criadora e expressiva de também espantar nossos medos, desdramatizando nossa existência curta na Terra. Transgredir tabus é uma ação continuamente necessária, mas é uma ação que contém um medo enorme. Assim,

⁸⁸ “Técnica é uma noção que guarda epistemologias, mas ao optarmos por não usar o termo “técnica”, e sim *artesanaria*, isso fala de nosso entendimento sobre a necessidade de expansão da compreensão daquele vocábulo. Ou seja, podemos entender “técnica” para além de uma afirmação de um fazer específico, ainda que ele possa existir, como é o caso da arte da *Mímica Corporal Dramática*.” (BRAGA, 2017, p.36).

aprender a conviver e criar figuras bufônicas, que sejam ressonâncias do arquétipo do *Trickster*, que nos auxiliem também a vencer o medo, trata-se de uma atividade vital em nossa sociedade e também para nossa vida pessoal. E se a angústia é considerada na psicanálise como a sensação mais verdadeira de todas, cabe ao espírito bufônico enfrenta-la em nós.” (BRAGA; TONEZZI, 2017, p.9)

A princípio, imaginávamos que a bufonaria poderia ser algum tipo de “técnica” ou talvez um treinamento que pudesse articular uma maneira de atuação semelhante à do palhaço (*clown*). Mas, fomos apresentados a um jogo cuja peça principal é um ser desagradável, que possui “voz própria e riso insensato” (BRAGA; TONEZZI, 2017, p.5).

Cabe ressaltar que neste capítulo o leitor não encontrará nenhum relatório do processo performático do bufão – tampouco alguma notação musical. A experiência com a gravação⁸⁹ de *Hieroglyfo* e o processo relacionado à performance, desde a leitura da obra até o presente texto, passando pelos estudos da bufonaria, alcançaram problematizações no tocante às virtudes e os valores que ainda carregamos. Questões importantes que desvelaram muitos incômodos e perturbaram o discurso que ainda permanece manifesto em nosso fazer, dada a dificuldade de desprender-se do que nos foi transmitido desde a introdução dos nossos primeiros passos no aprendizado do piano.

Também não é pela ótica da interdisciplinaridade que este capítulo deve ser lido, é pela indisciplina que ele acontece. Indisciplina que não permite análise. Analisar o bufão seria como nos colocar em um divã e, não há aqui espaço e nem tempo *preciso* para tal.

Logo, este é um texto que nasceu do incômodo e da epifania de um pianista “erudito” e, portanto, interessa-nos o jogo. Contudo, o trabalho com o bufão não é linear, organizado e capaz de ser apreendido nesse texto. Qualquer tentativa poderia ser falha. O rumo que este capítulo tomará coincide com a narrativa ecoada em nossa performance. Em resumo: Um jogo que inicia com um pianista “clássico”, vestido formalmente de vestes escuras como impõe a tradição⁹⁰, tocando com o máximo de precisão possível uma peça de música “erudita” composta para piano solo. Um corpo posto e disposto a uma movimentação refém da rotulada “técnica pianística”; e termina com um “pianista errante”, um doido com corpo deformado, mãos atadas, ouvidos tampados e coleira no pescoço. Um ser berrante que, ao atarem suas mãos, teve a boca livre para degradar e desagradar⁹¹.

Havia um sacudir, um não aguento mais. Um corpo que lidava com o possível diante do inadmissível. Uma coisa inominável e irrefreável que mordiscava dentro e que

⁸⁹ Pode ser assistido pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=eSrVv9g3M6U>. Acesso em: 16/06/2022.

⁹⁰ O efeito visual da performance não pertence à essência da obra. ... É por esta razão que músicos de orquestra se apresentam apropriadamente em vestimentas simples; seria melhor que eles fossem invisíveis” (ZIMMERMANN *apud* GOEHR, 1998, p. 142). DOMENICI, 2012, P.69

⁹¹ Sendo assim, esta é a questão: o que precisamos degradar e a que (ou quem) desagradar, hoje, para vivermos nossa plena capacidade afetiva de existência?” (BRAGA; TONEZZI, 2017, p.6)

mobilizava instantaneamente. Diante do marasmo do controle, dessa terra infértil, havia uma inquietude desejanse, que extraía fluxos no intuito de inventar novos mundos. Uma “inquietude de si” que animava um processo que promovia um contato direto com a vida, uma força propulsora que colocava o corpo em ação e gerava inúmeros efeitos insólitos na composição de infinitas montagens da realidade. (SILVA, 2021, p.87)

O pianista errante passou por embates e liberou seu faro. O seu corpo “desembestado”⁹² é formado por suas vestes ao avesso. Berrante Narciso é um bufão e está sempre encoleirado, pois reflete o perigo. A sua inquietude é fruto de uma inexistência, de um silêncio. Ele não tem técnica, ele quer apenas se mostrar. Onde já se viu um pianista falando mais que a boca?

Antes de darmos segmento ao jogo explorando nossos incômodos, encerraremos esse texto introdutório, transcrevendo um pequeno relato de nosso diário de bordo, para ilustrar parte do processo que vivemos com a artesanania da bufonaria. O relato foi escrito um dia após as primeiras falas do bufão. A experiência relatada no texto diz respeito a um dos ensaios que realizamos durante o período de construção da performance. O bufão, que nomeamos como Berrante Narciso, nasceu calado e, depois de várias sessões, pudemos escutá-lo. O nosso treinamento foi guiado pela atriz Mariana Azevedo, em colaboração com o ator Leonardo Ortiz.

Vale ressaltar que o leitor não compreenderá todas as sentenças do texto a seguir. Algumas delas poderão ficar mais claras, caso decida prosseguir a leitura deste capítulo, outras, no entanto, são como hieróglifos, uma escrita enigmática, difícil de decifrar.

“Desde o momento que terminamos o encontro ontem fiquei pensativo sobre a experiência. Na verdade, tive até um certo mal-estar que pode ser sintoma de ansiedade ou consequência da experiência. O que ficou na memória, das coisas possíveis de racionalizar, tentarei relatar...

O duplo foi o que mais se acentuou para mim durante o processo de ontem. O duplo sentido. A dupla personalidade. A ambiguidade e até a dicotomia. Percebi que o bufão mexeu com coisas íntimas da minha personalidade, mais especificamente, minhas fraquezas e vulnerabilidades. O doido, o gordo, o culto, o soberbo, o humilde, o tímido... são questões que envolvem minhas análises psicológicas há anos.

A oscilação dos humores era muito brusca. O piano fez parte da vestimenta, ele se inseriu no ritual e gerou forte influência no meu estado emocional. Não é novidade que o piano tem essa capacidade de abalar minhas estruturas, pois não é só um instrumento musical, é um roteador de discussões, de demandas. Seja trazendo à tona o culto solitário ou o gordo tímido, e até o humilde soberbo doido. E quem paga por tudo isso, é a música. Que conseguiu ser

⁹² Ver SILVA, M. (2021)

estimulante e chata ao mesmo tempo. Bosta de música inspiradora? Música inspiradora de bosta?

Ter as mãos atadas, o pensamento oscilante, a pouca visão, os sentimentos dilatados e ter que tocar piano? Palavras de morte, solidão, de crença e rancor sendo proferidas por um ser que cheira tudo ao seu redor, que é quase idiota por essência, que ri de suas questões frágeis solidificadas. Um ser que toca magistralmente (mal?) seu instrumento, que aceita e renega os aplausos. Novamente o duplo.

É difícil ser exato, claro, pontual e linear para falar desse ser e dos seus atos. O descontrole musical e psicológico da experiência se mostra nas minhas palavras. A tentativa do acerto dando lugar ao erro. A técnica dentro da técnica deu lugar ao doido. Seria a experiência do fora? Para fora... Mas como ouvir o doido e renegar a obra para piano?

Poucas notas se salvaram. As mãos atadas se saíram melhor, na falta de uma palavra mais adequada, do que os dedos livres. Recordei um pesadelo recorrente que nos últimos anos, durante o doutorado, tem sofrido algumas alterações. Neste pesadelo, me encontro no palco e o público aguarda ansiosamente – quase consigo sentir o cheiro dessa expectativa – pelas notas do piano, e pelas palavras da minha boca. Teve vezes que apenas travei e o silêncio ensurdecedor tomou conta do palco. Um dia eu improvisei, doido! Toquei qualquer nota e falei coisas aleatórias como meu endereço, o que fiz pela manhã, trechos de textos quaisquer..., mas o pior ainda estava por vir. O improviso era só um prelúdio do movimento principal desta música: o autojulgamento. Já nos primeiros compassos, a escala de “você devia ter vergonha disso” vinha acompanhada pelo ritmo pulsante de ‘para logo com isso’. Mas doido não para. Doido não gira. O gordo gira.

O altar desse bufão é se mostrar! Ele se veste, desfila e encoraja. Abana o rabo, cheira tudo o que é seu. Mas ele toca piano? Ou o piano toca o bufão? Como entregar o que o público espera? Sou um técnico ou sou um doido? É possível ter técnica e ser doido?”.

4.1 A voz do pianista em jogo: um *telefone sem fio*

Se leio com prazer essa frase, essa história ou essa palavra, é porque foram escritas no prazer (esse prazer não está em contradição com as queixas do escritor). Mas e o contrário? Escrever no prazer me assegura – a mim, escritor – o prazer de meu leitor? De modo algum.

Esse leitor, é mister que eu o procure (que eu o “druque”), sem saber onde ele está. Um espaço de fruição fica então criado. Não é a “pessoa” do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma impreviãõ do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo.

Roland Barthes

A voz do pianista foi evocada em nossas performances primeiramente por sua característica sonora, sua camada fônica. Mas, conforme nos aprofundávamos no estudo das práticas teatrais, essa voz também passou a ser interpretada em uma perspectiva mais ampla, como uma representação do indivíduo e sua existência. E, como uma “metáfora para o ser, se ancora na integridade de um corpo carregado com sua afetividade, os sotaques por onde passou, seus juízos de valor, enfim, a sua história” (DOMENICI, 2012, p.169).

Domenici (2012) ao discutir sobre o papel do performer na música e na pesquisa, questiona a relação assimétrica de poder entre composição e performance estabelecida pela ideologia da música ocidental de concerto, ao dispor o performer como um instrumento para a voz do compositor. Assim, a voz do performer é reduzida à estrutura da música. A ideia de um controle absoluto da performance, subsidiada na crença do poder universal e totalizante do texto, a lógica modernista pode confinar a subjetividade do performer, inibindo seu diálogo crítico e criativo com o texto e, em especial, com a tradição (DOMENICI, 2012).

Existem canais que possibilitam a transmissão da voz do compositor até sua *finalidade*. Dentre os canais possíveis de mencionar, e até mesmo nomear, ressaltamos um prevalecente: a partitura. Assim sendo, cabem algumas provocações: se esse jogo instaura um pacto de fidelidade ao texto, a partitura detém o poder e a garantia de revelar a voz do compositor? Considerando que a partitura possa deter esse poder, cabe a nós intérpretes a responsabilidade técnica de não perder informações durante o trânsito das vozes? A capacidade do intérprete de decodificar a “voz do compositor” pode gerar um fio que conduz todas as informações necessárias e suficientes à performance?

Tais provocações são capazes de desvelar certos incômodos frente às insistentes repetições do discurso *Werktreue* e *Texttreue*, que acabam, constantemente, calando a voz do performer de música ocidental de concerto. Diante disso, tentaremos mostrar no presente capítulo como esse incômodo têm nos atravessado durante as elaborações performáticas, expandindo nossa concepção de técnica pianística. Técnica essa, que nesse ponto da discussão, pode ser compreendida como todo o *arsenal* necessário para construir uma realização musical.

Em específico ao nosso objeto, a técnica pianística aqui abarca os tópicos mais recorrentes em qualquer pedagogia do instrumento, citamos: leitura, postura, posição de mão, rotações de braço, relaxamento do punho, respirações, e todo o condicionamento “ritualístico” ao concerto de piano, desde como se vestir, como cumprimentar, como sentar-se, mover-se – e, por que não, como emocionar-se .

Por mais que acreditemos que a performance musical não se trata de um jogo simples e objetivo capaz de mensurar erros e acertos a ponto de determinar um ganhador ou um perdedor, ainda nos tempos atuais, o ensino ou a práxis da formação do pianista está frequentemente inclinada a um estado mais objetivo e mecanicista da prática visando plena eficiência do seu produto. Produtos que, frequentemente, são representados pela atualização da performance de palco, onde o instrumentista apresenta o “resultado” de sua interpretação musical, seja em forma de representação e/ou de gravação.

Importante salientar que defendemos a hipótese de que não nos foi ensinado uma outra técnica. Uma técnica que não impõe verdades absolutas quanto às formas corretas e incorretas de se fazer música. Uma técnica que não coloca em primeira instância a *finalidade* do que se faz, nem a mensurabilidade da qualidade e/ou serventia de seu produto a ponto de classificá-lo como certo ou errado, como bom ou ruim.

Iremos agora comparar e estabelecer uma relação entre dois jogos: a performance musical e o *telefone sem fio*. Isto é, uma comparação entre a sucessão de vozes assentada pela ética modernista da performance, cujo “performer é um meio transparente para a voz do compositor e a voz do compositor é o texto” (DOMENICI, 2012, p.169), com a dinâmica daquela antiga brincadeira: *telefone sem fio*.

Nessa brincadeira, os participantes se dispõem em uma fila, com exceção de uma pessoa, que deve permanecer externa à fila. Essa pessoa tem um papel primordial no jogo: o de criar a frase que será repassada, cochichada ao pé-do-ouvido, um-a-um até atingir o último participante da fila, que deverá anunciar a frase para todos ouvirem. Posto isto, a função do criador da frase, quem ficou fora da fila, pode ser comparada com a função do compositor. Esse, é responsável por idealizar o conteúdo que será transmitido e repetido no jogo – e *em* jogo –, por vários canais até culminar no desfecho desse processo de elaboração: a *realização*⁹⁶. Na

⁹⁶ A palavra realização encontra-se em itálico como uma maneira de destacar o seu uso para além de seu simples significado. Não faz referência a nenhum texto ou autor, isto é, não deve ser lida como um conceito. *Realização* em itálico será utilizada para criar uma ponte para nossa comparação. Dessa forma, ao utilizarmos essa palavra destacada no texto, referimo-nos a essa característica comum ao jogo e a prática musical, o resultado.

brincadeira infantil, a *realização*, que encerra a primeira rodada do jogo, pode ser representada pelo anúncio em voz alta das palavras.

Cabe ressaltar que o objetivo do “participante fora da fila” (compositor) no jogo *telefone sem fio* é conseguir transmitir a frase para apenas uma pessoa, em volume muito baixo de maneira que os outros não possam escutar, e com uma regra indispensável: não é permitido repetir a frase.

Quando se está na fila para receber a informação alguns pactos podem se construir. Um pacto é sugerido pelo nosso antecedente, cujo momento parece haver – ou não – um compromisso selado com a *fidelidade ao texto*. Posteriormente, regeremos um novo pacto com nosso sucessor, com um mesmo compromisso – ou não –. Se estamos supondo que o jogo determinado pela ética modernista inicia com a voz do compositor e encerra com a voz do performer, cabe ao performer a incumbência de “repetir” a voz do compositor.

Assim, se a mensagem chega no final da fila idêntica, à maneira como foi anunciada, é como se todos participantes, sem distinção, tivessem realizado plenamente o seu trabalho, que após ser feito com absoluto “sucesso” obteve um produto idêntico ao inicial. Ou seja, a frase final alcançará o último da fila da mesma forma que foi gerada. Todavia, se for atravessada por qualquer *desvio* durante sua transmissão não encontrará o cumprimento pleno de seu objetivo. Semelhantemente, e ironicamente, é como se o compositor tivesse escrito com extrema clareza em um sistema capaz de captar e “cristalizar” toda a sua mensagem, que passará por vários canais de transmissão, sem perder qualquer informação, até encontrar o último da fila, o performer. Que por sua vez, realiza meticulosamente – e certamente – o produto final, abstando-se de qualquer intervenção em seu conteúdo. Em outras palavras, o jogador não cria qualquer pontuação que não esteja presente no texto original.

Importante esclarecer que entre os jogos da nossa comparação existe uma diferença categórica capaz de contestar a paridade de ambos: a transmissão oral *versus* a escrita. Evidentemente, consideramos as possibilidades de registro e transmissão das informações de ambos, porém, mesmo com o “atestado” da escrita a favor da obra musical, percebemos que existem eventos comuns ao analisar a dinâmica “composição/realização” presente nos jogos, tanto na brincadeira infantil quanto na performance musical.

No *telefone sem fio*, a partir das dificuldades de comunicação, de quem fala e de quem ouve, é natural que a frase seja mal-entendida e, conseqüentemente, alterada em sua transmissão e, dessa maneira, em sua anunciação.

Frequentemente, nas nossas brincadeiras, um dos participantes alterava a frase propositalmente, isto é, não como uma consequência do “erro” mas como resposta ao desejo.

Com isso, surge outro questionamento: se levarmos em consideração, também, a complexidade da frase gerada pelo participante anterior, podemos supor que, durante a transmissão da frase aos demais participantes, esta pode ser mal-entendida e modificada? Ou ainda, mal-intencionada? – Ou seria bem-intencionada?

Se examinarmos o nome da brincadeira, perceberemos que este parece já indicar que tal jogo abre possibilidade para a violação da regra, para a *imprecisão* – para a corrupção da obra⁹⁷. Isso porque a imagem do objeto evocada no título da brincadeira estabelece um paradoxo com as “regras” do jogo, pois a imagem de um telefone sem fio sugere um corte na comunicação e, como a mensagem deve prosseguir, é natural que surjam outras interpretações, outros sentidos, e aberturas a uma liberdade criativa. Afinal, “qual é, de fato, a referência da liberdade, a não ser a reconstituição de um sentido que deixe de ser lei?” (BENJAMIN, 2018, p.97).

A possibilidade da escolha encontra-se nas ligações, nesse lugar sem pactos, onde pode existir o nosso *lugar de fruição*. E, nesse curto espaço de tempo, podemos tomar posse do objeto e somente repassarmos precisamente da mesma forma precisa que acreditamos receber, ou violamos uma regra do jogo.

Uma particularidade interessante do *telefone sem fio*, é que ele não possui necessariamente um ganhador. Não seria possível eleger uma pessoa para esse título. Esse jogo parece ter sido elaborado para não ser “vencido”⁹⁸. O divertimento da brincadeira encontra-se na “falha”, no desvio. Afinal, se a frase, ao passar por todos os participantes, for dita igualmente à frase dita pelo primeiro jogador, o cômico não aparece e a *técnica* de execução prevalece.

Se você não riu, é provável que você não participou da brincadeira.

Não apreciaríamos o cômico se nos sentíssemos isolados. Aparentemente, o riso tem necessidade de eco. Escute-o bem. Não se trata de um som articulado, preciso, acabado; mas algo que gostaria de se prolongar, reverberando gradativamente, algo que começa com um estrondo para continuar por ressonância, assim como um trovão na montanha. E, no entanto, tal repercussão não deve ir ao infinito. Ela pode se mover dentro do maior círculo possível; nem por isso tal círculo será menos fechado. Nosso

⁹⁷ “Basicamente, a composição não requer uma performance para existir. Precisamente como um som imaginado se manifesta real para a mente, a leitura de uma partitura é suficiente para provar a existência da composição. A realização mecânica da obra de arte é, desta maneira, supérflua. Uma vez que a performance ocorra, é necessário ter consciência que novos elementos são agregados à obra de arte completa: a natureza do instrumento que está sendo tocado; as propriedades do teatro, a sala, a platéia; o estado de humor do performer, técnica, et cetera. Se a composição precisa ser sagrada, mantida tal como era antes da performance, ela não pode ser comprometida por esses elementos (os quais, afinal de contas, são inteiramente estranhos à ela)” (SCHENKER apud DOMENICI, 2012, p.70).

⁹⁸ ***“Eu não acho que quem ganhar ou quem perder, nem quem ganhar nem perder, vai ganhar ou perder... vai todo mundo perder” Dilma Rousseff***

riso é sempre o riso de um grupo. Talvez já lhe tenha ocorrido ouvir, em um vagão de trem, ou em uma mesa de hotel, viajantes contarem histórias que para eles devem ser muito engraçadas, pois que riem às gargalhadas. Você teria rido com eles se fizesse parte do grupo. Não fazendo, não tem vontade alguma de rir. Um homem, a quem perguntaram a quem não chorava em um sermão no qual todos derramavam lágrimas, respondeu: “Eu não sou da paróquia”. (BERGSON, 2018, p.39)

4.2 Dá o play!

Esta leitura só será possível se você, leitor e leitora, também entrar na brincadeira. Caso você tenha chegado até aqui sem passar por algum atalho, muito provavelmente, já pode imaginar as regras do jogo. Se pulou direto para cá, muito provavelmente, deve estar estranhando essas palavras e, talvez, não aceite nosso convite para brincar. Mas, calma! Vamos te explicar o que já aconteceu, para que o jogo se inicie. Não tem mistério. O compositor confessou seu texto aos ouvidos da partitura. Tudo que ela ouviu – se é que ouviu – contou somente ao pianista. Esse, que por sua vez reconheceu parte do que foi dito mas estranhou outra parte, cochichou ao escritor. Mal o escritor esbravejou ao vozeante o que acabara de ouvir, ele, incomodado, confidenciou tudo o que ouviu ao bufão, que, por sua vez, disse aos berros para o público. E é aqui que você entra. Mas não acredite que será o último da fila, preste atenção e apenas repasse ao próximo. Percebe o que você tem nas mãos? Quem estava antes de você está aguardando ansioso o fim desse jogo, enquanto quem está depois de você nessa fila nem suspeita o que está por vir. Acha que consegue dizer tudo o que ouviu? E se você mudar algo, hein?! Nesse ponto onde você está não é possível pensar que algum desses participantes da brincadeira já mudou algo? Tirou vírgulas? Trocou palavras? Acrescentou palavras? Gaguejou?! Soluçou?! Riu?! Melhor não pensar nisso. Adiante!

Aliás, do princípio.

4.2.1 Gallet confessa para a partitura

“O meu eu interior diante de... Mais claro: – Eu, na ocasião” (GALLET *apud* BRUM, 2016, p.2).

4.2.2 A partitura conta para o pianista

HIEROGLYFO, é a exteriorização de um estado moral. Ao intérprete, pesquisar e transmitir o seu sentido. Movimentos de grande liberdade, em coloridos violentos ou expressivos. Emprego apurado dos pedais, obtendo deles o máximo de efeito.

4.2.3 O pianista cochicha para Campos

HIEROGLYFO, é a exteriorização de um estado moral. Pesquise e transmita o seu sentido, intérprete. Grande emprego dos pedais. Violência ou expressão? Liberdade máxima de grande movimento apurado.

4.2.4 Campos esbraveja para o vozeante

*NÃO: Não quero nada.
Já disse que não quero nada.*

*Não me venham com conclusões!
A única conclusão é morrer.*

*Não me tragam estéticas!
Não me falem em moral!
Tirem-me daqui a metafísica!
Tirem-me daqui a metafísica!
Não me apregoem sistemas completos, não me enfileirem conquistas
Das ciências (das ciências, Deus meu, das ciências!) –
Das ciências, das artes, da civilização moderna!*

Que mal fiz eu aos deuses todos?

Se têm a verdade, guardem-a!

*Sou um técnico, mas tenho técnica só dentro da técnica.
Fora disso sou doido, com todo o direito a sê-lo.
Com todo o direito a sê-lo, ouviram?*

Não me macem, por amor de Deus!

*Queriam-me casado, fútil, quotidiano e tributável?
Queriam-me o contrário disto, o contrário de qualquer cousa?*

Se eu fosse outra pessoa, fazia-lhes, a todos, a vontade.

*Assim, como sou, tenham paciência!
Vão para o diabo sem mim,
Ou deixem-me ir sozinho para o diabo!
Para que havermos de ir juntos?*

*Não me peguem no braço! –
Não gosto que me peguem no braço. Quero ser sozinho,
Já disse que sou só sozinho!
Ah, que maçada quererem que eu seja de companhia!*

*Ó céu azul – o mesmo da minha infância –,
Eterna verdade vazia e perfeita!
Ó macio Tejo ancestral e mudo,
Pequena verdade onde o céu se reflete!
Ó mágoa revisitada, Lisboa de outrora de hoje!
Nada me dais, nada me tirais, nada sois que eu me sinta.*

*Deixem-me em paz! Não tardo, que eu nunca tardo...
E enquanto tarda o Abismo e o Silêncio quero estar sozinho!*

4.2.5 O vozeante confia para o bufão

Eu sou doido. Mas, não qualquer doido, um *outro* doido. Um doido que onde fala, há silêncio. Porém eu nem quero falar, quero vozear. O doido do Dostoiévski é diferente, ou melhor, bem diferente de mim. Ele tem a verdade⁹⁹.¹⁰⁰ Eu tenho apenas o erro. Eu estou sempre errando. Aliás, provavelmente eu nasci errado. Fruto de uma escrita torta que nunca acaba, fui

⁹⁹ Agora, eles me chamam de louco. Isso até seria subir na hierarquia, se eu, ainda assim, não continuasse sendo, para eles tão ridículo quanto antes. Mas, agora, eu nem me irrita mais, agora todos eles são queridos para mim e, até quando riem de mim, são, de algum modo, particularmente queridos. Eu mesmo riria com eles, não digo que de mim, mas por amor a eles, se eu não ficasse tão triste ao olhar para eles. Fico triste porque eles não conhecem a verdade, e eu conheço a verdade. Ah, como é difícil ser o único a conhecer a verdade! Mas eles não entenderão isso. Não, não entenderão. (DOSTOIÉVSKI, 2021, p.22)

¹⁰⁰ **Grandes bostas.**

germinado pela escrita do avesso, atravessada, remendada, retalhada. Errada com intenção de errar.

Não posso ver um ponto final que eu quero logo colocar uma reticência... Só há uma coisa que já me fez querer botar um ponto final: o piano. A técnica excedente engatilhando um possível fim. “Eu tenho técnica só dentro da técnica, fora disso eu sou um doido. Com todo direito a sê-lo, ouviram? Com todo direito a sê-lo!” (CAMPOS, 2012, p.192).

Eu toco sem os dedos. Eu não calo a boca. Eu não consigo acomodar-me na banquetta. Eu olho no olho! Não tenho tempo para técnica, não. Sou errante por natureza. Nem conclusão eu tenho. Estou sempre restando, sobrando, esbarrando, exagerando, distribuindo nota errada. Eu excedo.

Neste caso, para quê continuar? Melhor seria colocar o ponto final. Mas tem outro problema: minha sina é o complicar. Estou sempre em negação. Não faço nada que melhora nada. Então sigo tocando o piano, músicas chiques para pessoas chiques.¹⁰¹

O trabalho edifica o homem. O piano não. Piano não é trabalho. Meu piano tem a corda solta, está sempre soando errado, com notas do avesso.

– ah... mas quem faz música é o pianista, não é o piano, eles dizem...¹⁰²

Lindo ensinamento, não acham? Tem tanta verdade que parece lei. Uma lei tão bela que parece tolice desacreditar. O pianista é o chique. É a nata da sociedade. Apenas as mais belas tocam piano. Interromper o pianista seria ser apenas o lixo, sem o luxo. Seria errar sem acertar. Dar voz à boca calada. Um suicídio inapropriado.

Você acha que eu devia parar de falar de mim? Estou te cansando? Eu estou sempre cansado. Assim que fui escrito estava evidente que só me restaria falar de mim. Um trabalho sobre mim. Afinal, o trabalho edifica cansa o homem. Sou edificado, mas estou sempre tombado.

¹⁰¹ *Eu travo-língua e toco magistralmente. Um som lindo, aveludado. Mas preciso, ágil, virtuose como todo pianista erudito deve ser. So, so classic. Como um anjo das mãos mais bem formadas, com a melhor arcada já existente, tocando a harpa construída pelo luthier mais sábio do paraíso. Será que tem luthier no paraíso? Pobre profissional... não descansa nem na morte. Ainda bem que pianista nem é profissão. Pensa?! Ter que trabalhar depois do ponto final?*

¹⁰² *Meu essenfelder que o diga...*

Você julga um livro pela capa? Eu julgo. Julgo tudo: o perfume dos menores frascos, os culpados e os inocentes, suas opiniões, suas escolhas, o jeito que você se veste, a forma como fala e até como come. Te julgo só por respirar perto de mim. Julgai a todos como julga-te a ti mesmo!

Abaixa esse pulso!

Eu te olho e logo me enxergo. Só aprendi o que era expectativa por sua culpa. Mas eu engoli a expectativa. Quer um Mi? Toma um Si! Quer legato? Pega aí esse staccato! Ser errante parece até livração. Até o riso lhe é permitido. ***Sabia que o riso é próprio do homem? ... Cristo nunca riu.***

Eu rio. Entre as margens.

É assim: de um lado tem o belo toque,

***do outro lado,
na outra margem encontra-se o
inominável, o ser que é mais um
espaço, um lugar de
possibilidades.***

***E no meio,
na fenda, na
destruição onde corre
o rio, eu rio. Me
encontrar seria
tarefa árdua, apareço
no cansaço. Percorri
as margens e logo
cansei porque, além
de tudo, sou gordo.***

***O gordo
gira.***

4.2.6 O bufão berra para a plateia

O doido não gira. O gordo gira. Nem tem espaço para mim nessa história. Tive que me reescrever. Amazing, né? Parece até terapia. Ter a pia cheio de louça suja. Estou entre as formas de olhares e desejos. Não sou pelo olhar do outro, tão pouco sou aquele que me olha.

Bato palma sem parar. É realmente milagroso, só pode ser obra divina. Dominação de uma capacidade marginal, de uma margem só. Bis atrás de bis, não aguento mais bater palma.

Mas chega de falar de mim... i'm just kidding! Ininglich tô zuando! Vamos continuar falando só sobre mim. "Já disse que sou só, sozinho".

Sou pianista. Você acredita

Pianista é chique. O chique! i'm so pretty! Sou lindão, bonita pra caramba ininglich. "Queriam-me o

*Tenho u^m pesade^o constante: eu est udo anos
u^m peça, raste o i n t n por t n t n
t udo o que o co^mpos t o r quer a, não de xo
escapar u^m noi a sequer, rep t o e rep t o
necessant e^m t e co^mpassos e co^mpassos. M^us
dedos^m e obedece^m dep^os de^m u^m t o
adest r e^m t o, nada aba^o a^m nha post ur a.
Sou capaz, co^m t odo respe t o, de reescrever
t udo o que t oco. Fecho^m e u^m v ro e t o r no a
abr r sob a^o uz de u^m ho^o of o t e. Sou capaz
de senti r o che r o do a^mnc ant e do^m e u^m
be^o t raj e e ouço u^m s^o t^onc o abso^o u t o,
ensur decedor. M^u nhas^m nos coreogr a^m e^m
passo-a-passo t udo o que^o hes f o r a^m
aguardadas. Nada ent r e^m e a p^o ate a.
Nada é capaz de^m e d^o st r a r do^m e u^m
obj et vo. Q^u pr r é^m nha ún ca^m t a. E^m e u^m
consc ent e t udo é perfe t e^m t e c^o aro,
co^m se não houvesse t r adução possíve^o .
Qua^o quer t ent ai va ser a f a^o ha.*

*contrário disto?" Vou do
luxo ao lixo, sem
cerimônia. Mas não o meu
lixo, o seu lixo. Já ouvi
falar certa vez que
outrora as pessoas só
sabiam que havia algo
dentro do corpo delas
por causa dos dejetos.
Do cocô - bosta. Bosta
de música -. Tal qual o
lixo, né? O resto, o que
sobra, o que não serve
para nada. Mas se
vasculhar esse lixo, você
verá que eu tenho
conteúdo. Só*

*"não me venha com
estética, não me fale em moral, tirem-
me daqui a metafísica. Não me
enfileirem as conquistas das ciências,
das ciências. Deus, meu! Das ciências,
das artes, da civilização moderna"*

*Antes d'eu errar, eu estava acertando. Juro pela
morte de alguém! Eu falei de morte mais cedo, né? Eu
expliquei? Morte, conclusão e tal... é assim: quando*

morre alguém é porque outra pessoa jurou pela morte dela.

i'm just kidding! Ininglich tô zuando!

Morte mesmo é conclusão. Assim: acabou.

Bosta de música. Música de bosta. Não tem um gol! Não tem um ganhador sequer. Entretenimento dos mais chatos para gente chata feito por chatos, chatas, chateia todo mundo.

Tio Rô, como a minha intimidade permite tratá-lo, falhei miseravelmente nos seus conselhos. Tens um tempo para mim? Permite-me falar em vossa língua.

Imagino que seja assim. Muito chique, vintage, de outro século, secular, a pompa e a circunstância. De seus conselhos, falhei em quase todos. Cai na noite, levantei de dia, matei aula, ressuscitei desejos, vomitei sonhos, cantei com chiclete na boca, me mostrei, abaixei os pulsos, falei demais, de cult só me resta o deboche. Mas nem vim me desculpar não. Aliás, esse trabalho deixa para seu fã clube. Eles não sabem o que dizem.

Schumann querido, você se emociona ouvindo Chopin? Não mente para mim, tio Rê. Dá-lhe melodia! Neste meu tempo, só pessoas chiques se emocionam ouvindo Chopin.

Eu choro para não rir. Se eu fosse outra pessoa fazia-lhes a todos a vontade, assim como sou. Tenha paciência. Ou vá para o diabo, tio Rê!

Perdão pelo scherzo.

Carinhosamente, cordialmente e atenciosamente,

Berrante Narcísio

Doido não gira. Eu estava à procura do meu cheiro. Parece que ele está sempre atrás da gente. Peide aí, fede aí. Peida lá, feda lá. Que outra forma eu teria para sentir meu cheiro? Gira. Gordo gira. O doido não gira. Que cheiro eu tenho? O seu cheiro. Eu, hein?! Papo de doido. Esse cheiro, o cheiro de coisa nova, não o cheiro de Livros, enciclopédias, dicionários, medalhas, redações, ditados, disputas, silêncios. Tão educado, nunca deu trabalho. Mal sabiam o trabalho que dava.

Da voz de mulher, da peruca de toalha, do salto que não cabe, eu nasci.

Da voz permitida, do cabelo decente e dos passos corretos, trabalhei para crescer. Do vozeante, do berro, da risada e do deboche tive que girar.

Mas doido não gira.

*Brindarei vos
com meu piano
espetacular e
você, público
extasiado e
vibrante será
sempre fiel.
De ingressos
esgotados da
mais nobre
estirpe saio
da vida e
entro para a
história.*

Não creio que o que buscas está aqui.

CONCLUSÃO

Este estudo foi uma tentativa de ressignificar a voz do pianista. Partimos do pressuposto que o pianista possui uma “voz calada” pela tradição. As problematizações aqui levantadas tiveram como mote a lacuna que há em nossa formação acadêmica e conservatorial, cuja técnica pianística privilegia primordialmente as questões mecânicas que negligencia possíveis habilidades que podem somar à expressividade do pianista em ação, tanto nos estudos quanto em performance. Mas como desconstruir um pensamento que criou raízes em um espaço acadêmico e continua gerando frutos incessantemente?

O contato com obras contemporâneas para piano e voz do pianista mobilizou um outro olhar para a técnica tradicional. Ao nosso ver, o *modus operandi* do pianista clássico, incluindo sua técnica, fica circunscrita dentro de um repertório hegemônico. E quando nos lançamos em repertório que transcende esse tipo de técnica, temos que construir a nossa própria solução para os desafios técnicos.

O contato com outra área artística, especificamente o Teatro, colaborou para ressignificar concepções marcadas pela formação tradicional, além de impulsionar uma liberdade criadora em nosso processo de interpretação de uma obra musical. O instinto criativo que sustentou a voz do pianista como ferramenta performática foi o trampolim para as discussões levantadas em todos os capítulos.

Nas primeiras páginas desta pesquisa trouxemos a imagem para iluminar a maneira como enxergamos a performance musical dentro das concepções tradicionais do fazer artístico. Com o pensamento desconstrutivo rastreamos inquietações a fim de localizar o “ladrilho do avesso” da nossa prática. É possível afirmar que a cada treinamento, a cada performance, e a cada capítulo, aproximamos cada vez mais do nosso objetivo.

Dentre os resultados mais significativos deste trabalho, podemos considerar: 1) o desenvolvimento da expressividade corporal em cena; maior conhecimento da prática da narração a partir da plasticidade das palavras; novos olhares para a relação do pianista com o palco e com a plateia; compreensão de um treinamento que não se prende única e exclusivamente à partitura e sua execução ao piano; consciência das possibilidades de improvisação performática; permissividade às leituras criativas frente ao texto musical.

No decorrer de toda a jornada aqui apresentada presenciamos uma desconstrução da imagem-performance do pianista “clássico”. A performance das *3 Baladas do Amor Amargo* ou *3 Baladas do Amargo Amor*, de Antonio Celso Ribeiro, foi como uma porta de entrada a um

estudo voltado à corporeidade do performer. Apesar de não ser o capítulo inicial desta tese, o estudo das *Baladas* foi nossa primeira experiência concreta com a atuação do pianista vozeante.

A dramaturgia concebida nas cenas das *Baladas*, desde os primeiros exercícios cênicos até a experiência no palco, foi responsável por um maior delineamento dos nossos objetivos da tese. Isto porque, nosso projeto inicial apresentava uma possibilidade, uma experiência a realizar-se. Com as *Baladas* e o treinamento orientado por Leonardo Ortiz, encontramos o primeiro referencial teórico das nossas práticas cênicas. A partir da experiência com os princípios da ação física pudemos nos debruçar nos escritos de Jerzy Grotowski, cujas elucubrações nos acompanharam em toda tese. Além disso, a peça para piano e voz do pianista, tal como está escrita na partitura, corroborou com a nossa demanda de criar um termo em português para o pianista que utiliza sua voz durante sua performance. Um termo que pudesse ser próximo, uma possível tradução, ao *vocalizing pianist*.

Ao passo que o treinamento se tornou “espetáculo”, nasceram interrogações que permearam toda nossa jornada. O termo *pianista vozeante* é capaz de definir tal performer em ação? Depois dessa experiência que desconstruiu a indumentária do pianista “clássico”, como será a relação deste performer com obras da tradição pianística?

A expansão do nosso *modus operandi* parece ter possibilitado rupturas na dinâmica existente no estudo de uma obra. A liberdade criadora defendida pelas possibilidades cênicas de uma peça musical colocou em xeque a fidelidade da partitura, as intenções do compositor, e a técnica cercada pelo preciosismo da nota correta.

Com o *Monge Triste* vestimos um intérprete que, por meio da vivacidade das palavras, do rompimento da postura do pianista através da narração do texto e caracterização da personagem, somadas às mãos “desconfiguradas” sobre o teclado, apresentou um discurso polifônico entre Música e Teatro.

A voz e todo o corpo em ação, abriu novas possibilidades de expansão performática. A inserção de novas técnicas e experimentos nos processos criativos também confere ao intérprete grandes desafios. O desafio “mais marcante talvez seja aquele de fazer com que tais recursos sirvam não apenas a um emparelhamento da música, mas a exploração de novos campos expressivos” (PADOVANI & FERRAZ, 2011, p.33).

Acreditamos que este trabalho possa ser um estímulo aos pianistas na exploração de um repertório específico e também um possível caminho para aquisição de maior desenvoltura e segurança durante suas performances. Um pianista falando ou cantando enquanto toca seu instrumento pode parecer comum para muitos. Elton John e Carole King são grandes exemplos, porém na tradição da música de concerto ocidental essa prática acabou sendo negligenciada.

O desenvolvimento de uma nomenclatura, pianista vozeante, apresentou-se neste estudo como um dispositivo que possibilitou, também, o fomento de uma nova peça para piano. Em *Comigo me Desavim*, o compositor Levy Oliveira convida o pianista a explorar suas competências cênicas. A obra inaugura o modelo de *performer* que nomeamos nesta pesquisa.

No último capítulo vimos o pianista vozeante dar lugar ao pianista errante. O bufão se instaurou no texto influenciado pela prática. O jogo da performance convidou o leitor a olhar para as “regras e verdades” sob uma outra ótica: a da brincadeira infantil. A brecha na dinâmica do *Telefone sem fio*, que faz com que não haja um “vencedor”, pode ser muito útil para engrossarmos a discussão sobre liberdade criadora do performer. Não se trata de ganhar ou perder, de acertar ou errar, mas de se implicar no processo. Grotowski questionava a fidelidade ao processo ao mesmo tempo em que reforçava a necessidade de uma via negativa, da liberdade das amarras. Maletta (2013) comparou a limitação expressiva do ser humano com um brinquedo na caixa: “ganhamos um presente fascinante, mas não podemos brincar livremente com ele. Às vezes não podemos nem retirá-lo da caixa” (MALETTA, 2013, p.3). Essa imagem despertou nossa discussão a respeito do contexto hegemônico da técnica e fundou nossa justificativa maior para essa jornada, a de romper as barreiras da caixa. Porém, retirar esse brinquedo da caixa pode lhe trazer a liberdade? Existe uma garantia de que ele não volta para essa caixa? Vale a pena o risco? Por que trocar essa precisão (ou uma pseudo segurança) pela imprecisão? Por que ceder o lugar do acerto ao erro?

A performance do pianista contemporâneo que sustentamos no âmbito desta tese diz respeito a todo arsenal disposto ao instrumentista, o que compreende fatores que superam a coordenação de movimentos corpóreos para uma forma “correta” de execução do seu instrumento. Podemos entender por técnica desde a postura em frente ao piano, sua indumentária e, até mesmo, suas limitações.

O pianista vozeante originou-se de múltiplos gêneros, mas nossa prática não pode ser encaixotada. Percebemos que a prática que estamos constantemente desenvolvendo foge de uma categorização. O pianista errante está localizado em uma *indisciplina*.

Era preciso matar o pianista. Era preciso furar a densa camada responsável pelas verdades e pelo erudito para que o riso atravessasse. Era preciso olhar o ladrilho do avesso.

REFERÊNCIAS

Partituras

BENDA, Georg. **Pygmalion**. Manuscript, 1779. Petrucci Music Library, International Music Score Library Project. Acesso em: 25 de setembro de 2020.

_____. **Ariadne auf Naxos**. Manuscript, 1775. Petrucci Music Library, International Music Score Library Project. Acesso em: 28 de setembro de 2020.

CRUMB, George. **Makrokosmos**. Volume I. New York: Edition Peters, 1972.

HUMPERDINCK, Engelbert. **Die Königskinder**. Leipzig: Max Brockhaus, 1897.

KAGEL, Maurice. **MM51**. London: Universal Edition, 1976.

LISZT, Franz. **Der traurige Mönch**. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1922.

LISZT, Franz. **Lenore**. Leipzig: C.F. Kahnt, 1912.

OLIVEIRA, Levy. **Comigo me Desavim**. Belo Horizonte-MG, 2021.

RESCALA, Tim. **Estudo para Piano**. 1961. In: brazilian international songbook online. vol. 12. Disponível em: www.funarte.gov.br/partituras-brasileiras-online/. Acesso em: 15 de outubro de 2020.

RIBEIRO, Antonio Celso. **3 Baladas do Amor Amargo ou 3 Baladas do Amargo Amor**. Vitória-ES, 2013. Partitura manuscrita.

RZEWSKI, Frederic. **De Profundis**. Manuscript, 1992. Petrucci Music Library, International Music Score Library Project. Acesso em: 10 de agosto de 2020.

SCHOENBERG, Arnold. **Ode to Napoleon Buonaparte**, Op. 41. New York: G. Schirmer, Inc., 1944.

_____. **Pierrot Lunaire**, Op. 21. Mineola: Dover Publications, 1994.

SCHUMANN, Robert. Manfred. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1862.

Livros, dissertações, teses e artigos

ALMEIDA, Alexandre Zamith. O horizonte ampliado do instrumentista em processos musicais interativos. In: **PERFORMA INTERNATIONAL CONFERENCE ON PERFORMANCE STUDIES**. 2013.

AMADO, Janaína. **O Grande mentiroso**: tradição, veracidade e imaginação em História Oral. *História*, 14. pp. 125-136, 1996.

AMALFI, Marcello. O diálogo criativo entre o compositor da música de cena e o encenador contemporâneo à luz de uma macro-harmonia. *Revista Aspás*, v. 1, n. 1, p. 102-112, 2011.

ARAÚJO, Aline Soares. **Construção Cênica para a Canção**: Princípios de Stanislávski numa proposta de expressão cênico-musical. 277f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música da UFMG. Belo Horizonte, 2012.

_____. **O Cantor e o desenvolvimento expressivo**: estudos labanianos aplicados ao processo de construção da performance cênico-musical. Tese de Doutorado. Escola de Música da UFMG. Belo Horizonte, 2016.

ARAÚJO, Valéria Amorim Arantes de. **Cognição, afetividade e moralidade. Educação e pesquisa**, v. 26, p. 137-153, 2000.

ASSIS, Ana Cláudia. Fazer música, fazer história: indagando o papel do intérprete contemporâneo. *Revista Música*, v. 18, n. 1, p. 128-150, 2018.

BAKER, Augusta & GREENE, Ellin. **Storytelling**: art & technique. New York, R. R. Bowker Company, 1977.

BARBON, Michele Cristina Voltarelli. **Caminhos do melodrama em Portugal**. 2011.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto** [tradução J. Guinsburg]. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. **O Rumor da Língua**. Trad.: Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BENJAMIN, Walter, O Narrador - Considerações sobre a Obra de Nikolai Leskov, In: **Obras Escolhidas**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2008, p. 197-221.

_____. **Linguagem, tradução, literatura (filosofia, teoria e crítica)**; tradução João Barrento. 1.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

_____. O narrador. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. **O Riso**: Ensaio sobre o significado do cômico; tradução e notas de Maria Adriana Camargo Cappello; introdução de Débora Cristina Morato Pinto. São Paulo: Edipro: 2018.

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BONFATTI, Adriana; DE ANDRADE, Elza. O Jogo no Sistema Laban/Bartenieff como metodologia para formação do ator. *Anais ABRACE*, v. 11, n. 1, 2010.

BOTTON, Fernanda Verdasca. Os melos do drama do melodrama. **Fênix-Revista De História E Estudos Culturais**, v. 9, n. 3, p. 1-13, 2012.

BRAGA, Bya. “Figuras Bufônicas: Cultura Material de Ator e Outros Bichos”. In: BRAGA, Bya; TONEZZI, José. (Org.) **O bufão e suas artes: artesanaria e soberania**. Jundiaí, SP: Paco, 2017.

BRAGA, Bya; TONEZZI, José. Prefácio. **O bufão e suas artes: artesanaria, disfunção e soberania / organização Bya Braga, José Tonezzi**. – 1. Ed. – Jundiaí, SP: Paco, 2017.

BRANSCOMBE, Peter. **Melodrama**. Grove Music Online, Oxford Music Online, Oxford University Press, 2001. Subscriber: Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); Acesso em: 08 August 2020.

BROOK, Peter. **A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999.

BRUM, Marcelo Alves. Hieroglyfo, de Luciano Gallet, e o modernismo musical brasileiro. **Anais do XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música** – B. Horizonte – 2016.

_____. Luciano Gallet e a multiplicidade do artista. In: **CONGRESSO ANUAL DA ANPPOM**, XVII. 2007.

BRYN-JULSON, Phyllis; MATHEWS, Paul. **Inside Pierrot lunaire: performing the Sprechstimme in Schoenberg's masterpiece**. Scarecrow Press, 2008.

BUSATTO, Cléo. Contar e encantar: pequenos segredos da narrativa. – 8. Ed. – Petrópolis, RJ: **Voices**, 2012.

CAFÉ, Ângela Barcellos. **Dos contadores de histórias e das histórias dos contadores**. Dissertação (mestrado) -Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação Física. Campinas, SP:[s.n], 2000

CAMARGO, Robson Corrêa de. A pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetacular e o palimpsesto. **Fênix-Revista de História e Estudos Culturais**, v. 3, p. 01-32, 2006.

CAMPOS, Augusto de. **Música de Invenção**. São Paulo: Perspectiva: 2007.

CANO, Rubén López. Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade. **ARJ-Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, v. 2, n. 1, p. 69-94, 2015.

CARDASSI, Luciane. O Piano do Desassossego: Técnicas Estendidas na Música de Felipe Almeida Ribeiro. **Música Hodie**, Goiânia, vol. 11, n. 2, 2011, p. 59-78.

CARVALHO, Rafaeli Francini Lunkes. O ARQUÉTIPO DO TRICKSTER. **Ecolinguística: Revista Brasileira de Ecologia e Linguagem**, v. 07, n. 03, p. 187-197, 2021.

CARVALHO, Régis de. Técnicas estendidas para a voz: a vocalidade contemporânea nas obras de Cage, Berio, Ligeti e Schoenberg. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.6, n.1, 2018.

CASTILHO, Jacyan. Pedagogias Musicais de Dois Pioneiros: Laban e Stanislávski. Periódicos do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAC/UNIRIO. **O Percevejo OnLine**, v.2, n.2 – Julho-dezembro/2010. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1457/1289>>. Acesso em: 19 set 2020.

CASTRO, Claudia Castelo Branco. **O piano expandido na música brasileira**. Dissertação (Mestrado em Música). Rio de Janeiro: PPGM/UFRJ, 2007.

CEBALLOS, Javier Guijarro. El "melólogo", el nombre de un género sin nombre. **Anuario de estudios filológicos**, n. 34, p. 39-52, 2011.

CHAU, M. K. **From Melodrama To Vocalizing Pianist** – The Evolution Of A Genre. Doctoral diss., University of Arizona, 2018.

CHAVES, Patrícia Cardoso. **O vocalise no repertório artístico brasileiro**: aspectos históricos, catálogos de obras e estudo analítico da obra Valsa-vocalise de Francisco Mignone. Dissertação de Mestrado. Escola de Música da UFMG. Belo Horizonte, 2012.

CHIANTORE, Luca. **Historia de la técnica pianística**. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 2001.

COIMBRA, João Paulo Valadares. **O ator antes da cena**: procedimentos de criação através da linha de ações físicas em Stanislavski e Grotowski. Dissertação (Mestrado). Escola de Belas Artes. Belo Horizonte, 2011.

COPLAND, Aaron. **Como ouvir (e entender) música**. Rio de Janeiro, Artenova, 1974.

CORDEIRO, Cintia Ortegosa; FERREIRA, Leslie Piccolotto; DE PAULA SOUZA, Luiz Augusto. Flexibilidade vocal e estratégias prosódicas em um imitador profissional. **Distúrbios da Comunicação**, v. 26, n. 3, 2014.

CORTINHAS, Rosângela. **Figurino**: um objeto sensível na produção do personagem. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Porto Alegre, RS. 2010.

DA COSTA, Istéfani Pontes; DE CASTRO MALETTA, Ernani. A Ação Vocal em Jogo: possíveis estratégias metodológicas. Artigos - **Revista Voz e Cena** - Brasília, v. 01, nº 01, janeiro-junho/2020 - pp. 08-21.

DA SILVA ARAÚJO, Milka Dayanne. O conceito de corpo e a expressividade musical: Uma crítica fenomenológica sobre a abordagem mecanicista no ensino de piano. **Revista Música Hodie**, v. 20, 2020.

DALMUTT, Aline Carla; THIMÓTEO, Maria Natália Ferreira Gomes. “estrangeiro aqui como em toda a parte” uma abordagem dos poemas “lisbon revisited”, de fernando pessoa. **Trama**, v. 9, n. 17, p. 37-48.

DE SOUZA, Mayra Montenegro. Caminhos da Voz. **Voz e Cena**, v. 1, n. 02, p. 09-24, 2020.

DELLA MONICA, Francesca; MALETTA, Ernani. Os espaços que promovem uma dramaturgia da ação vocal. In: **VIS - Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB**, Brasília, Universidade de Brasília, v.14, n. 1, pp. 09-18, janeiro-junho de 2015.

DO VALE, Miréia Aparecida Alves; DE OLIVEIRA LIMA, Sheila. Álvaro de campos. **Revista Terra & Cultura: Cadernos de Ensino e Pesquisa**, v. 30, n. 58, p. 95-104, 2018.

DOMENICI, Catarina Leite. O Intérprete (Re)Situado: uma reflexão sobre construção de sentido e técnica na criação de “Intervenções para Piano Expandido, Interfaces e Imagens — Centenário John Cage”. **Música Hodie**, Goiânia, v.12, n.2, 2012, p.171-187.

_____. A voz do performer na música e na pesquisa. In: 2012, Rio de Janeiro. II SIMPOM - **Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música**. Rio de Janeiro: [s. n.], 2012. p. 169–182.

_____. His master’s voice: a voz do poder e o poder da voz. **Revista do Conservatório de Música**, n. 5, 2012.

DOS SANTOS, Valéria. **Lisbon Revisited (1923)**: uma leitura possível para o homem da modernidade do século XX e XXI. *UniLetras*, v. 37, n. 2, p. 213-223, 2015.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor; **O sonho de um homem ridículo**. tradução por Lucas Simoni. Rio de Janeiro: Antofágica, 2021.

DUNKER, Christian et al. **Sonhos confinados**: O que sonham os brasileiros em tempos de pandemia. Autêntica Editora, 2021.

ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1983. 562 pp.

ELFLINE, Robert P. **A Kind of Composition That Does not Yet Exist**: Robert Schumann and the Rise of the Spoken Ballad. Tese de Doutorado. University of Cincinnati, 2007.

ESPANCA, Florbela; RÉGIO, José. **Sonetos completos**. Livraria Gonçalves, 1950.

FÉRAL, Josette. Por una poética de la performatividad: el teatro performativo. *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, v. 7, n. 10-11, 2017.

FERNANDES, Angelo José; KAYAMA, Adriana Giarola. A Música Coral dos Primórdios do Século XX aos Primórdios do Século XXI: a Composição para Coros e a Performance do Repertório Moderno/Contemporâneo. **Música Hodie**, p. 93-111, 2011.

FERNANDES, Maria João Correia. **A interpretação ao piano no século XXI**: novas técnicas e recursos. Projeto Artístico para a obtenção do grau de Mestre em Música. ESMAE-Politécnico do Porto. Porto, 2015.

FERNANDINO, Jussara Rodrigues. **Interação cênico-musical**: estudo n. 2. 296f. Tese. Área de concentração: Arte e tecnologia da imagem. Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2013.

_____. **Música e Cena**: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro. 151f. Dissertação. Área de concentração: Arte e tecnologia da imagem. Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas-SP, Editora da UNICAMP, 2003.

_____. **Mímeses corpórea**: poesia do cotidiano. 2014.

FONSECA, Claudia. **Família, fofoca e honra**: etnografia de relações de gênero e violência em grupos populares. 2.ed. - Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

FREUD, Sigmund. **O Infamiliar e outros escritos** [Das Unheimliche]; seguido de O homem da areia/ E.T.A. Hoffmann. Edição bilíngue. Tradução de Ernani Chaves, Pedro Hiodoro Tavares [O homem da areia; tradução Romero Freitas]. 1. ed.; 2. reimp. - Belo Horizonte: Autêntica. 2020.

GAIARSA, José Ângelo. **Tratado geral sobre a fofoca**: uma análise da desconfiança humana. Editora Agora, 2015.

GOMES, R. **De Stanislavski a Grotowski**. Folhetim Teatro do Pequeno Gesto, 30, 62–73, 2013.

GONÇALVES, Cristiano Peixoto. **A perspectiva orgânica da ação vocal no trabalho de Stanislavski, Grotowski e Brook** / Cristiano Peixoto Gonçalves. 142 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Belo Horizonte, 2011.

GONÇALVES, MELAINE PILATTO. Palhaço e Trickster: A performance e o jogo como encontro com o outro e consigo mesmo. Uberlândia: **Revista ouvirOUver**, v. 15, n. 2, 2019.

GONZÁLEZ, Haize Lizarazu. 2018. Extended performer: evolución y cambio de rol del intérprete musical: hacia una música expandida. **Cuadernos de Música**, Artes Visuales y Artes Escénicas 14 (1): 115-127. <http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae14-1.epey>

GONZÁLEZ, Haize Lizarazu. Extended performer: evolución y cambio de rol del intérprete musical: hacia una música expandida. **Cuadernos de Música**, Artes Visuales y Artes Escénicas, v. 14, n. 1, p. 115-127, 2019.

GRIFFITHS, Paul. Sprechgesang. **Grove Music Online**. Oxford Music Online, 2001. Subscriber: Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); Acesso em: 24 August 2020

GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**; Tradução de Aldomar Conrado. 4ª edição. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1992.

_____. Performer. Tradução de Patricia Furtado de Mendonça. **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 3, n. 14, jul. 2015.

_____. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969** / textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba; tradução de Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP; Pontedera, 2010.

GROUT, Donald Jay. **El Compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español de melólogo (Melodrama)**. Vol. I. 1950.

GROVE **Dictionary of Music and Musicians**. Vol.5. New York: The Macmillan Company, 1910.

GROVE, G.; FULLER-MAITLAND, J. A. **Dictionary of Music and Musicians**. The Musical Times and Singing Class Circular, v. 30, n. 557, p. 426, 1 jul. 1889.

HARTMANN, Luciana. 2009. **Tradições orais e performance na fronteira entre Brasil, Argentina e Uruguai**. In: BRUM, Ceres K.; MACIEL, Maria Eunice; OLIVEN Ruben George (orgs.). *Expressões da Cultura Gaúcha*. Santa Maria/RS: Editora da UFSM.

HOLANDA, Joana Cunha. De corpo presente: Uma perspectiva dos gestos em *Kristallklavierexplosionsschattensplitter*. **Revista Vórtex**, v. 1, n. 2, 2013.

HOUAISS, Antônio e Villar, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

ISHII, R. **The Development of Extended Piano Techniques in Twentieth-Century American Music**. Doctoral diss., The Florida State University, 2005.

JARDIM, Antônio. A dimensão poética no contexto hegemônico da técnica. **interFACES**, v. 6, n. 1, p. 11-21, 1995.

JATAHY, Lúcia de Fátima Vasconcelos; KAYAMA, Adriana Giarola. Transcrição: uma análise do *Pierrot Lunaire* de Augusto de Campos e o uso da melopoética como ferramenta para a tradução de obra vocal. **Opus**, v. 22, n. 2, p. 259-282, dez. 2016.

KARNIKOWSKI, Ulisses Stefanello. **A criatura Gollum e a criação de personagens no cinema**. Monografia. Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul. Ijuí, RS. 2012

KRAVITT, Edward F. **The Joining of Words and Music in Late Romantic Melodrama**. The musical quarterly, v. 62, n. 4, p. 571-590, 1976.

LEAL, Miguel. Sobre a plasticidade: cartografias sonoras= On plasticity: sound cartographies. Pedro Tudela-Sobre, 2004.

LENZI, Karin Salz Engel. **Concerto Inesperado para ator, piano e ruídos: criação colaborativa de uma dramaturgia sonora**. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS. 2019.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora**: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LOPES SOBRINHO, Adriano. Rosalía em processo: reflexões sobre a criação de uma performance cênico-musical. In: **XXXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, 2021, João Pessoa. Anais do Congresso da ANPPOM. V.31, 2021.

LOPES SOBRINHO, Adriano; ASSIS, Ana Cláudia de. 3 Baladas do Amor Amargo para piano e voz do pianista, de Antonio Celso Ribeiro: reflexões sobre a criação de uma performance a partir das ações físicas de Grotowski. In: **6º Nas Nuvens...** Congresso de música, 2020: Anais. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2020. Disponível em: <https://musica.ufmg.br/nasnuvens/wp-content/uploads/2020/11/2020-LOPES-Adriano-Lopes-ASSIS-Ana-Claudia.pdf>. Acesso em: 01 dez. 2020.

LOPES, Beth. Bufonaria: tradição e contemporaneidade. In: BRAGA, Bya; TONEZZI, José. (Org.) **O bufão e suas artes**: artesanaria e soberania. Jundiaí, SP: Paco, 2017.

LOPES, Marcos Carvalho. Umberto Eco: da “Obra Aberta” para “Os Limites da Interpretação”. In: Revista Redescições – **Revista online do GT de Pragmatismo e Filosofia Norte-Americana**. Ano 1, Número 4, 2010 p.1-17.

MABRY, Sharon. **Exploring twentieth-century vocal music**: a practical guide to innovations in performance and repertoire. Oxford University Press, 2002.

MACHADO, Regina. **Acordais**: fundamentos teórico-poéticos da arte de contar histórias. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 2004.

MALETTA, Ernani de Castro. Uma proposta metodológica para a apropriação de conceitos do discurso musical na criação cênica. **Anais ABRACE**, v. 10, n. 1, 2009.

_____. A interação música-teatro sob o ponto de vista da polifonia. **Polifonia**, v. 21, n. 30, 2014.

_____. Ação vocal: ampliando conceitos e resgatando liberdade expressiva. **Anais ABRACE**, v. 14, n. 1, 2013.

_____. Estratégias polifônicas para uma atuação polifônica: processos criativos com o Grupo Galpão e com o Teatro Laboratorio Toscana. **Pitágoras 500**, v. 5, n. 2, p. 45-67, 2015.

_____. Reflexões sobre os conceitos de ritmo e andamento e suas possíveis aplicações na cena teatral. **Anais ABRACE**, v. 9, n. 1, 2008.

MARKS, Adam. **The Virtuositic Era of the vocalizing Pianist**. PhD diss., New York University, 2012.

MATEOS, Alberto Hernández. Breve historia del melodrama. In: **Liszt, dramaturgo**: integral de los melodramas para narrador y piano: mayo 2016. Fundación Juan March, 2016. p. 14-25.

MAYORAL, Marina; LAPESA, Rafael. **La poesía de Rosalía de Castro**. Gredos, 1974.

MOISES, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Editora Pensamento, 2004.

MORAES, Alexander Evaristo Araújo de. **Entre a Precisão e Espontaneidade: Grotowski e os princípios pragmáticos do trabalho do ator**. 150f. Dissertação (Mestrado). Escola de Belas Artes da UFMG. Belo Horizonte, 2008.

MOTA, Juliana. Voz e presença: A utilização dos arquétipos sonoros no trabalho do ator. **Ephemera-Revista do Programa em Pós Graduação da Universidade Federal de Ouro Preto**, v. 1, n. 1, p. 31-40, 2018.

MOTTA-LIMA, Tatiana. ‘Uma corrida tal que somos capazes de olhar calmamente em volta’: (re)pensando a noção de ação no trabalho do ator/atriz PÓS:**Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**. v.8, n.15: mai.2018. Disponível em <https://eba.ufmg.br/revistapos> Acesso em: 13set2020.

_____. Conter o Incontível: apontamentos sobre os conceitos de estrutura e espontaneidade em Grotowski. Sala Preta - **Revista de Artes Cênicas**, n.5. São Paulo, 2005.

NACIF, Maria Cristina Volpi. O figurino e a questão da representação da personagem. VIANA, Fausto e MUNIZ, Rosane. **Diário de pesquisadores: traje de cena**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, p. 291-295, 2012.

NASCIMENTO, Michelle Vasconcelos Oliveira do. **Trocando Olhares: o desejo, o amor, a angústia e a dor na poesia de Florbela Espanca**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2005

OLIVEIRA NETO, Levy Pacheco de. **Repetition as a structural and expressive resource: A study applied to Musical Composition**. Tese de Doutorado. Escola de Música da UFMG. Belo horizonte, 2022.

OLIVEIRA, M. C. DE. **O despertar para uma nova vocalidade**. Tese de doutorado. Escola de Comunicação e Artes – ECA-USP. São Paulo, 2013.

OTTE, Georg. **Rememoração e citação em Walter Benjamin**. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 4, p. 211-223, 1996.

PADOVANI, José Henrique; FERRAZ, Silvio. Proto-história, Evolução e Situação Atual das Técnicas Estendidas na Criação Musical e na Performance. **Música Hodie**, v. 11, n. 2, 2012.

PARKHURST, Pdraig. **Spoken Lieder: Expanding upon the growing field of music for spoken voice and instrument**. 2018.

PENHA, Gustavo; FERRAZ, Silvio. Cathy Berberian, Grock e as ideias de polifonia de ações, fragmentação textual, solfejo afetivo e humor em Sequenza III, para voz feminina, de Luciano Berio. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.5, n.3, 2017, p.1-25.

PEREZ, Léa Freitas. **Silêncio e religião em tempos de comunicação generalizada**. *ComCiência*, n. 151, p. 0-0, 2013.

PESSOA, Fernando. **Poemas de Álvaro de Campos**; edição, apresentação, introdução e notas Cleonice Brardinelli. [Ed. Especial]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.

RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas** / Thomas Richards; tradução de Patrícia Furtado de mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ROSA, João Guimarães, 1908-1967. **Primeiras estórias** / João Guimarães Rosa. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SACHS, Cláudia Müller. Corpo e máscara do bufão: aspectos históricos e técnicos. In: BRAGA, Bya; TONEZZI, José. (Org.) **O bufão e suas artes: artesanaria e soberania**. Jundiaí, SP: Paco, 2017.

SAFFLE, Michael. **Franz Liszt: a research and information guide**. Routledge, 2004.

SAIKI, M. **The Vocalizing Pianist: Embodying Gendered Performance**. Doctoral diss., Bowling Green State University, 2017.

SCHEFFLER, Ismael. Elos De Uma Mesma Cadeia: Diferentes Períodos No Transcurso De Jerzy Grotowski. **Anais III Fórum de Pesquisa Científica em Arte**. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2005.

SCHLOSSER, Milton. **Queer Effects, Wilde Behaviour: Frederic Rzewski's De Profundis**. Dissertation. University of Alberta, 1995.

SEARLE, Humphrey. **Liszt and 20th Century Music**. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, v. 5, n. Fasc. 1/4, p. 277-281, 1963.

SERRA, A. **Arte e imagem sob os olhos da Desconstrução**. São Paulo: CULT. N.195, out, 2014.

SILVA, Andressa Moretti. Estrutura e Espontaneidade na Mímesis Corpórea e na Mímesis da Palavra como Premissas para se pensar Presença Cênica. **Anais dos Seminários de Pesquisa do PPG Artes da Cena**, 2016.

SILVA, Matheus. **Corpo desembestado: por uma instauração bufona-ciborgue-bixa**. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, MG. 2021.

SIMÓN, Antonio. **Liszt, dramaturgo: de la balada al melodrama**. In: Liszt, dramaturgo: integral de los melodramas para narrador y piano: mayo 2016. Fundación Juan March, 2016. p. 26-50.

SISTO, Celso. **Contar histórias, uma arte maior**. In: MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes & MORAES, Taiza Mara Rauen (orgs.). Memorial do Proler: Joinville e resumos do Seminário de Estudos da Linguagem. Joinville, UNIVILLE, 2007. pp. 39-41.

_____. Contar histórias, uma arte maior. In: MEDEIROS, Fábio Henrique SISTO, Celso.. **Textos e pretextos sobre a arte de contar histórias** (3ª ed. Revista e ampliada). Belo Horizonte: Aletria, 2012. 216p.

_____. **Textos e pretextos sobre a arte de contar histórias** (3ª ed. revista SOARES, Marly Catarina. Florbela espanca: seus desejos, seus temores, seu passado, seu presente. *Signótica*, v. 24, n. 1, p. 103-117, 2012.

SOARES, Shayene de Oliveira. A materialidade da palavra na ação vocal. **Anais ABRACE**, v. 19, n. 1, 2018.

SOBRINHO, Adriano Lopes; ARAÚJO, Aline Soares. Historietas e Debussy: “o nome inútil do compositor”. Guerra-Peixe [recurso eletrônico] : 100 anos / Flávio Barbeitas, Ana Cláudia Assis (organizadores). In: **Anais do evento: Guerra-Peixe: 100 anos**, Seminário sobre vida e obra do compositor. Belo Horizonte: Minas de Som, 2015.

SOUSA, Joana Mariz de; ANDRADA E SILVA, Marta Assumpção de; FERREIRA, Léslie Piccolotto. O uso de metáforas como recurso didático no ensino do canto: diferentes abordagens. **Revista da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia**, v. 15, p. 317-328, 2010.

SOUZA, André Ricardo de. **Ação e significação**: em busca de uma definição de gesto musical. 2004. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes São Paulo, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, 2004.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Tradução: Pontes de Paula Lima. 16ª ed Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001a. 396 p.

TAHAN, Malba. **A arte de ler e contar história**. 5 ed., Rio de Janeiro: York, R. R. Bowker Company, 1977.

TOKESHI, Eliane. Técnica Expandida para Violino e as Variações Opcionais de Guerra-Peixe: reflexão sobre parâmetros para interpretação musical. **Música Hodie**, Goiânia, v. 3, n.1/2, 2003, p. 52-58.

TONI, Flávia Camargo. Pesquisa e criação nas cartas de Mário de Andrade e Luciano Gallet. **OPUS**, v. 23, n. 1, p. 256-270, 2017.

VAES, Luk. **Extended Piano Techniques**: In Theory, History and Performance Practice. Ghent, Belgium: Orpheus Institut DocArtes Dissertation, 2009.

VALENZUELA, S. T. **Pedro e o Lobo, de Prokofiev**: A música como ilustração do conto. *Literartes*, [S. l.], v. 1, n. 10, p. 178-199, 2019. DOI: 10.11606/issn.2316-9826.literartes.2019.159249. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/159249>. Acesso em: 19 out. 2021.

VASCONCELOS, Lúcia de Fátima Ramos et al. **Transcrição**: o processo de tradução da obra Pierrot Lunaire de Arnold Schoenberg por Augusto de Campos-uma análise a partir da ótica melopoética. 2018. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Artes.

VILLA, Lucas Nogueira do Rêgo Monteiro. Nietzsche, o eterno retorno e a ética do cuidado de si/nietzsche, The Eternal Return and the ethics of the self care. **Cadernos do PET Filosofia**, v. 3, n. 5, p. 41-49, 2012.

VILLALON, Renan Claudino. Gollum e Sméagol: O Expressionismo no Inquietante. **Revista Extraprensa**, v. 9, n. 1, p. 12-24, 2015.

WANG, Dan. **Melodrama, two ways**. *19th-Century Music*, v. 36, n. 2, p. 122-135, 2012.

WISNIK, J. M. **O Coro dos Contrários**: a música em torno da semana de 22. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

ZOMER, Ana Leticia Crozetta. Uma Reflexão sobre a construção de sentido na performance musical pela perspectiva do intérprete de música indeterminada. **Revista da Tulha**, v. 5, n. 1, p. 9-32, 2019.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo, Educ, 2000.

ANEXOS

ANEXO A – Roteiro de *O Monge Triste*

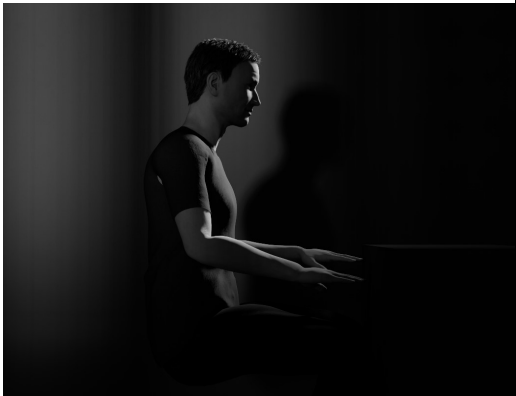
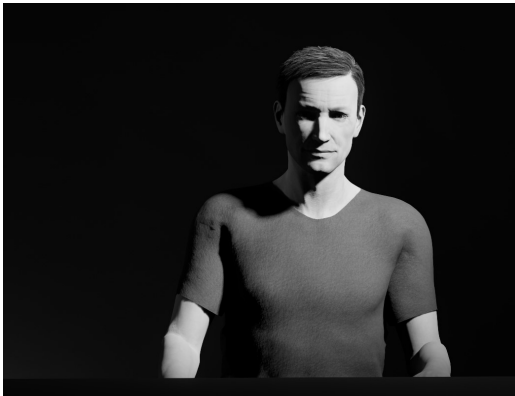

Planos:

- Plano P (principal): câmera fixa em plano de conjunto em ângulo normal, ator de perfil sentado ao piano
- Plano V (vista vertical): câmera fixa em plano médio em plongée absoluto (vista vertical), vista das mãos do pianista
- Plano M (movimento): tracking em primeiro plano de ângulo normal, acompanhando a ação
- Demais planos ordenados por aparição.


SETUPS:


- SET 01 (set base): contra-luz
- SET 02 (Plano V): luz lateral de cima
- SET 03 (detalhes): iluminação Rembrandt


Câmeras fixas, presentes em todas as sequências:


Plano médio	Plano frontal	Plano detalhe teclado
 A black and white photograph showing a man from the waist up, seated at a piano. He is shown in profile, facing right, with his hands on the keys. The lighting is dramatic, highlighting his torso and the piano keys against a dark background.	 A black and white photograph of a man from the chest up, facing the camera directly. He is wearing a dark, short-sleeved shirt. The lighting is focused on his face and upper body, with a dark background.	 A black and white close-up photograph of a person's hands on a piano keyboard. The hands are positioned over the keys, and the lighting emphasizes the texture of the skin and the keys.


EQ	TEXTO	AÇÃO/IMAGEM	CÂMERA
		<p>Uma fumaça se desfaz lentamente na escuridão.</p> <p>Aparece lettering: "O monge triste" Um filme de Mateus Lustosa e Adriano Lopes</p>	
		<p>Há um homem, um piano com lampião/lamparina e um turíbulo na escuridão.</p> <p>Um vulto surge dessa escuridão. Ele carrega um turíbulo prateado, com o qual incensa seu percurso.</p> <p>Coberto por uma capa, um monge caminha investigando se estamos a sós.</p> <p>Sua silhueta é corcunda, anda cabisbaixo, buscando enxergar o que sua postura e sua capa lhe ocultam. A artrose deforma seus membros e juntas, os pés caminham tentando não ser notados.</p> <p><i>Há anos (décadas, séculos...) caminha fugindo do risco de ser visto. Seus passos são</i></p>	

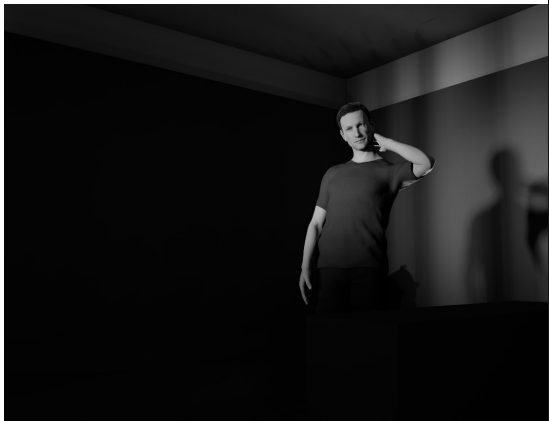
		<p><i>leves para que não seja ouvido e ágeis para que não seja alcançado. Antes de cada trajeto ele se certifica que está seguro e reage a cada barulho.</i></p> <p><i>A ação do personagem não é de fuga, mas este persegue um alvo. Ele vai se esgueirando buscando seu alvo. Como um vigia (fofoqueiro) ele observa a movimentação e guarda histórias.</i></p>	
		<p>O monge senta no banco do seu piano e suas raquíticas mãos iniciam a peça "O Monge Triste" (<i>Der traurige Mönch, 1860</i>), de Franz Liszt.</p> <p>Na medida em que a melodia se tensiona, o monge continua sua aflição por estar sendo vigiado.</p> <p>Acordes graves e agitados.</p>	
		<p>Silêncio.</p> <p>Remove as mãos do instrumento, assustado.</p> <p>Acorde, silêncio, susto. Olha para trás brevemente.</p> <p>Retoma música, aumentando a tensão com melodia agitada e aguda, com algumas notas marcantes.</p>	

		<p>Remove as mãos do instrumento inesperadamente, começa a tatear o corpo, buscando alguma coisa, até que a encontra, caída na caixa acústica do piano.</p> <p>Revelando seu cigarro, checa mais uma vez se não há ninguém o observando e sutilmente acende o cachimbo.</p>	
	<p>Na Suécia ergue-se uma torre sombria, Abrigo de corujas e águias;</p>	<p>O monge recita o poema (...). <i>acapella</i>.</p> <p>Sua narração é enfática e assustadora, enquanto traga com fissura seu cigarro.</p> <p><i>Inicia a fofoca em meio a tragadas. A forma de falar é afetada pela ação de fumar.</i></p>	
	<p>Novecentos anos teve por companhia Chuvas, relâmpagos, tempestades.</p>	<p>Narra com agonia, marcação "tempestades". <i>"fissura" para fumar.</i></p>	
	<p>E quem de carne e osso aí viveu, Com suas dores e alegrias, há muito desapareceu.</p>	<p>Abandona o cachimbo ao terminar a estrofe.</p> <p>Retorna ao instrumento e, debruçado sobre o teclado, torna a tocar.</p>	

	A chuva cai, sopra o vento,	<i>Como se sua vontade tivesse sido sanada, começa a contar a paisana, por um momento, não se sente vigiado e nem sente necessidade de vigiar.</i>	
	Um cavaleiro aproxima-se, finca as esporas no cavalo. Perdido na escuridão e no pensamento, Vagueia na noite triste sem intervalo.	O anúncio do cavaleiro é enfatizado pela fala Interrompe a melodia em "sem intervalo".	
	Fustigada pela ventania curva-se a floresta, Grita e geme como uma criança ferida.	Acapella. Contorce as mãos. <i>Retoma o interesse na fofoca</i> Em "ferida", retorna ao piano tocando sucessão de acordes graves e intensos. <i>Sente asco da criança. Olha com desdém para baixo, se sente superior...</i> Silêncio.	
		O monge nota que seu turíbulo se apagou. Checa e dá uma sopradinha com seu jeitinho franzino.	

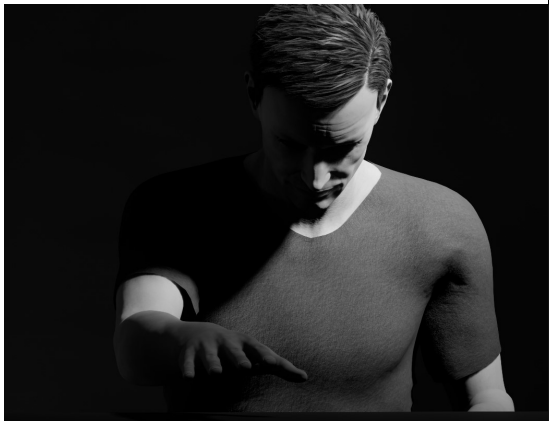
		<i>O turibulo tira seu foco...</i>	
	<p>Mal-afamada é a torre naquele país, Diz-se que de noite, envolto em luz,</p>	<p>Acapella. <i>volta a fofoca</i></p>	
	<p>Um fantasma aparece, vestido de monge,</p>	<p>Após "aparece", acorde curto. Silêncio. Olha ao redor. Retorna ao teclado e recita: "vestido de monge".</p>	
	<p>Rosto triste sob o capuz;</p>	<p>Até "capuz", toca melodia assustadora. <i>como se contasse um segredo...</i></p>	


	<p>E aquele que o olhar nos olhos À tristeza e à morte acabará unido.</p>	<p>Acapella.</p> <p>Nos encara pela primeira vez, em "olhos".</p> <p>Em "À tristeza", fala para as mãos, enumerando os destinos com o gesto.</p> <p><i>Existe aqui um gesto caricato do pianista nos desenhos: o ato de estalar os dedos antes de tocar.</i></p>	
	<p>Mas sem medo, sem temor, O cavaleiro transpõe a funesta porta. Conduz o cavalo preto pelo interior E com alegres piadas o provoca:</p>	<p>Repentinamente, retorna ao teclado tocando melodia de forma rompante, cheia de bravura.</p> <p><i>Como num anúncio de ofertas imperdíveis.</i></p> <p><i>O "Sem temor" é falado como um pastor.</i></p> <p><i>Neste momento, o personagem apresenta um novo "corpo". Ele fala para ser ouvido por todos. O "pianista" aparece! É uma parte de difícil execução, ao invés de esconder a dificuldade da peça, trouxemos a qualidade do "virtuose", muito característica nas obras do Liszt.</i></p>	


	<p>“Não é mais fácil encarar fantasmas Do que vento e chuva enfrentar?”</p>	<p>Levanta de supetão e, como se fosse o próprio cavaleiro, recita. <i>O narrador “encarna” o cavaleiro em tom de deboche.</i></p>	
		<p>Silêncio. Retomando sua postura ranzinza e assustada, o monge percebe que poderia ser notado ao falar tão alto.</p>	
		<p>Nota algo pra baixo. Ocupa-se em remover as marcas que poderia estar deixando no banco e no piano com a própria capa. <i>A limpeza inicia descompromissadamente e avança para uma compulsão.</i></p>	
		<p>Retoma, acapella, ainda limpando o instrumento.</p>	

	Da sela e das rédeas encharcadas O viajante liberta o cavalo.	Acapella.	
	No solitário e árido abrigo, em jeito de cama,	Cuidadosamente, retira de debaixo capa uma flanela	
	A capa sobre o chão é lançada.	Sacode a flanela.	
	E antes de adormecer abençoa ainda as cinzas Daquele que construiu tão sólida morada. E o cavaleiro dorme, o cavaleiro sonha,	Retoma a melodia, dessa vez quase angelical. Com a flanela, limpa as teclas enquanto toca. <i>Existe um ar sedutor e asqueroso ao mesmo tempo, como a figura da morte que encanta e convence. A fala melodiosa tem um tom quase hipnótico.</i> <i>Existe um processo de limpeza na voz e no ritmo do corpo, como se ao limpar o seu entorno, o personagem encontrasse uma nova maneira de ser.</i>	
	E à meia-noite em ponto desperta:	Acapella. <i>É preciso acordar o público!</i>	

	<p>O cavalo bufa, agita-se num clamor, Tudo em volta está iluminado.</p>	<p>Voz e melodia amedrontadas e agitadas.</p>	
	<p>Brilham as pedras como infernal fogo;</p>	<p>Acapella. Silêncio. <i>Olha para as pedras, sente esse calor, aprecia! O desejo lhe preenche.</i></p>	
	<p>De coragem se acha o guerreiro armado O murzelo dilata as narinas, Fende os dentes, Treme, assustado, diante do fantasma, A crina toda eriçada.</p>	<p>Acapella. A agonia do cavalo é interpretada. <i>Com as mãos, cria a imagem do cavalo. Mostra as narinas, os dentes e a crina.</i></p>	

	<p>Perante tal visão o cavaleiro pasma O sinal da cruz faz com mão gelada. Na sua frente está o desgraçado monge Tão silenciosamente sombrio, tão terrível, Como um grito mudo que atravessasse o mundo, Tão triste, oh! tão imensamente triste!</p>	<p>Acordes longos demonstrando a tensão do cavaleiro. <i>O tempo parou!</i> <i>Os gestos são lentos e avançam como se quisessem tocar o Monge fantasma.</i></p>	
	<p>O viajante mergulha nele o olhar profundo E logo o invade uma indescritível piedade.</p>	<p>Acapella.</p>	
		<p>Retorna a melodia aterrorizante.</p> <p>O monge toma o turíbulo e passa de uma mão a outra enquanto toca acordes lentos e sombrios.</p>	

	<p>A imensa e secreta dor, Que faz tremer a natureza, Pode um coração que sangra vislumbrá-la Pode o desespero pressenti-la Mas nunca a alcança – toda a dor desfila No olhar do monge, chora agora o cavaleiro.</p>	<p>Em tom beaditino, como apóstolo que reza a missa, incensa a cena e recita acapella.</p> <p>Finaliza, retornando ao piano e apoiando o turíbulo na prateleira do instrumento.</p>	
		<p>Toca acordes lentos e tristes.</p> <p>Silêncio.</p>	
	<p>Pergunta ele: “Oh, diz, o que te aflige? O que te oprime tão profundamente?”</p>	<p>Acapella, o monge interpreta o cavaleiro, introduzindo a mudança de personagem com pose de deboche/fofoca.</p> <p><i>Como num programa de fofoca, o personagem recebe outros fofoqueiros para falar das celebridades.</i></p>	
	<p>O monge inclina a face, Os frios lábios entreabrem lentamente, Pronto a revelar o monstruoso segredo,</p>	<p>Acapella, o monge interpreta o que descreve.</p>	

	<p>Mas o cavaleiro grita: “não digas, não digas!”</p>	<p>Acapella, o monge interpreta o cavaleiro.</p> <p><i>O personagem se frustra ao não saber o segredo.</i></p>	
0		<p>Retorna ao teclado, acordes espaçados e tristes.</p>	
0	<p>O monge desaparece, a manhã desponta, O cavaleiro parte sem ânimo; Avança sem dizer nenhuma palavra,</p>	<p>Acordes espaçados e tristes, como a caminhada do cavaleiro que foge esgotado.</p> <p>O monge descreve a cena apreciando cada imagem que narra. Inicia-se um crescente de deboche e ruindade.</p>	
0	<p>Apenas a morte lhe preenche o pensamento. O desgosto ao corcel faz esquecer a fome; Cavalo e cavaleiro caem num escuro abatimento.</p>	<p>Cresce. Gargalha.</p> <p><i>As ações do personagem devem crescer, mas a voz não.</i></p>	

0	<p>E quando o sol tomba no horizonte, Já os seus corações batem ansiosos, O monge acena atrás de cada monte, E cada folha entoa um fúnebre lamento, O próprio ar fere e dói – O cavalo arrasta-se para dentro do lago.</p>	<p>Melodia se agita. Cresce. Sente a dor do cavaleiro, em tom de deboche.</p>	
0		<p>Gargalha ironicamente com o triste fim. Percebe que pôde ter exagerado novamente e confere se foi notado, assustado.</p>	

ANEXO B – Partitura de 3 *Baladas do Amor Amargo* ou 3 *Baladas do Amargo Amor*

Para Luciane Cardassi

3 Baladas do Amor Amargo
ou
3 Baladas do Amargo Amor

Antonio Celso Ribeiro
Vitória, ES - Setembro, 2013

I - Noémia
parte A

$\text{♩} = 50$

Pianist's voice

(parlato, ma con intonazione)

Em vez de lá - gri - mas só um

pp crescendo col piano

Piano

cho - ro em se - co Em vez de lá - gri - mas

3

3

3 Baladas do Amor Amargo ou 3 Baladas do Amargo Amor - I - Noêmia

5

f só um cho - ro em se - co

f

7

ff Em vez de lá - gri - mas só um cho - ro em se - co só um

loco

ff

3 Baladas do Amor Amargo ou 3 Baladas do Amargo Amor - I - Noêmia

9

cho - ro em se - co cho - ro em se - co cho - ro em se - co cho - ro

drammatico *fff gritato* *panting!*

11

em se - co em se - co em se - co em se - co

f taking breath! *mf calmato* *pp* *ppp whispering*

fff *non attacca*

3 Baladas do Amor Amargo
ou
3 Baladas do Amargo Amor

I - Noémia
parte B

Pianist's voice

f doloroso Põe no vér - ti - ce da mi - nha dor

gliss. lentamente

lunga $\text{♩} = 50$

mf delicato, tranquillo e onirico

raill. poco a poco.....

Piano

8 TEMPO PRIMO ($\text{♩} = 66$)

f oscuro Sprechgesang mais in - ten - so

ff possibile au - ge do lu - to

mp mormorando, triste (bocca chiusa) (m m m m)

mettere la voce in gola

$\text{♩} = 33$ (molttissimo lento)

fff

hold the assigned notes and then change Ped.

segue

Piano

3 Baladas do Amor Amargo
ou
3 Baladas do Amargo Amor

I - Noémia
parte C

$\text{♩} = 66$

Pianist's voice

Na ba-ça me-lan-co-li-a do tes-to bl-ros de

mf parlato, ma con intonazione e ritmo approssimativo, senza rigore de tempo

Piano

sempre p

sempre molto f

5 2 2

tei-a bor-dam so-li-dão en-quan-to mei-gos sus-sur-ros de

5 5 5

7:8 5 5

Al fine

© www.antoniocelsoribeiro.com/2013

3 Baladas do Amor Amargo ou 3 Baladas do Amargo Amor - I - Noêmia

7

son - bra no bri - llan - te mi - tis - mo do es - pe - lho re -

9

ci - tam es - tro - fes de po - ei - ra

f *tenso*

martellato

sfz

(3 Baladas do Amor Amargo) - I - Noémia

10

de po - ei - ra

f tenso

leggiero

11

sempre p

Detailed description of the musical score: The score is for a vocal piece with piano accompaniment. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 10. The vocal line has lyrics 'de po - ei - ra' under two notes. The piano accompaniment features a complex texture with many sixteenth notes, some beamed together, and a few triplets. Performance markings include 'f tenso' (forte, tense) and 'leggiero' (light). The second system starts at measure 11. The piano accompaniment continues with similar textures, including triplets and slurs. A marking 'sempre p' (sempre piano) is present at the beginning of this system. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

(3 Baladas do Amor Amargo - I - Noêmia)

13

Na ba - ça me - lan - co - li - a do tex - to

13 *sempre molto f*

17:16

7:8

13

16

bil - ros de tei - a bor - dam so - li - dão

16

17:16

16

3 Baladas do Amor Amargo ou 3 Baladas do Amargo Amor - I - Noémia

The image displays a musical score for a vocal and piano piece. It is divided into two systems, each starting at measure 18 and 20 respectively. The vocal line is written in a single staff with lyrics underneath. The piano accompaniment consists of three staves: a right-hand treble clef staff, a left-hand bass clef staff, and a grand staff (treble and bass clefs) at the bottom. The piano part features a complex rhythmic pattern in the left hand, often marked with a '3' for a triplet, and a more melodic line in the right hand. The lyrics are 'so - li - dão' repeated in each system. The score concludes with a double bar line at the end of the second system.

non attacca

3 Baladas do Amor Amargo
ou
3 Baladas do Amargo Amor

II - Rosalía

♩ = 102 ca. molto tranquillamente e un tanto rubato

Pianist's voice

Cuan - do e - ra tem - po de in - ver - no pen - sa - ba en dón - de es - ta - ri - as;

f doloroso, faintly

Piano

f deciso

(Preparation)

loco

(A-D-F)

** The pianist needs three wedges (a pencil works fine) to insert in the space between (silent depressed) key and the front of the piano*

front
wedge (pencil)
keyboard

P.S. If a piano with a sostenuto pedal is available, the pianist is free to use it instead of the wedges preparation

Cuan - do e - ra tem - po de sol pen - sa - ba en

******All of the notes of "Rosalía" should be pressed down on the keys, without sounding, at the same time being played on the open strings with the other hand, using a metal stick (a triangle mallet works fine). The strings should be swept from the lowest to the highest note of the chord given. The pedal must never be down while the strings are being swept; as soon as the sweep is made, the pedal should be put down, and held until the time is ready to begin a new sweep, when it must be released.

******* Triangle-shaped note: the pianist should sing the pitch with a 'hollow/breathy/tearful' color. The pitch is also approximate. Microintonations are welcomed.

3 Baladas do Amor Amargo ou 3 Baladas do Amargo Amor - II - Rosalia

6
 dóu - de an - da - ri - as. ; A - go - ra... tan só - io pen - so, Meu

9
 ben se megl - vi - da - ri - - - as! (ab) mmp whispering

(Preparation)



Wait for the chord to fade away and
 then carefully take the pencils off

non attacca

3 Baladas do Amor Amargo
ou
3 Baladas do Amargo Amor

III - Florbela
parte A

$\text{♩} = 70$ *drammatico!*

Pianist's voice

Piano

ff

ff

fff

ff

ff

6

ff molto tenso, crying out! E a mi-nha tris-te bo-ca do-lo-ri-da que dan-tes-ti-nha

ff

ff

ff

ff

The musical score is written for voice and piano. It begins with a tempo marking of quarter note = 70 and a performance instruction of 'drammatico!'. The piano part features a complex texture with multiple layers of sixteenth-note patterns, some marked with 'ff' (fortissimo) and 'fff' (fortississimo). The voice part enters at measure 6 with the lyrics 'E a mi-nha tris-te bo-ca do-lo-ri-da que dan-tes-ti-nha', performed with a 'ff molto tenso, crying out!' dynamic. The piano accompaniment continues with intricate rhythmic patterns throughout the piece.

3 Baladas do Amor Amargo ou 3 Baladas do Amargo Amor - III - Florbela

10

o rir das pri - ma - ve - ras

ff

13

Es - ba - te as li - nhas gra - ves e se - ve - ras

ff

3 Baladas do Amor Amargo ou 3 Baladas do Amargo Amor - III - Florbela

16

E cai no a-ban-do-no de es-que-ci-da!

16

20

30

ff

30

non attacca

3 Baladas do Amor Amargo
ou
3 Baladas do Amargo Amor

III - Florbela

parte B

$\text{♩} = 50$

Pianist's voice

E as lí - - - grí - - - mas que cho - - ro, bran - - ca e

mf monotone, almost childlike!

Piano

mf dolce, delicato, meccanico (like a music box)

cal - - - ma. Nín - - guém as vé tro - tar den - - - tro da al - - - ma!

3 Baladas do Amor Amargo
ou
3 Baladas do Amargo Amor

III - Florbela

parte B

$\text{♩} = 50$

Pianist's voice

E as lí - - - grí - - - mas que cho - - ro, bran - - ca e

mf monotone, almost childlike!

Piano

mf dolce, delicato, meccanico (like a music box)

cal - - - ma. Nín - - guém as vé tro - tar den - - - tro da al - - - ma!

3 Baladas do Amor Amargo
 ou
 3 Baladas do Amargo Amor
 III - Florbela
 parte C

$\text{♩} = 70$ *drammatico!*

Pianist's voice

ff *molto* *teus, crying out!*
 Mas nem ne - gros nem a - zuis são teus o - lhos meu a - mor...

Piano

ff

6

meu a - mor... meu a - mor...

ff

pp

3 Baladas do Amor Amargo ou 3 Baladas do Amargo Amor - III - Florbela

9

se - ri - am da cor da má - goa se a má - - - goa

ff

ff

p

11

ti - ves - se cor

p

p

3 Baladas do Amor Amargo ou 3 Baladas do Amargo Amor - III - Florbela

16

ff São teus o - lhos meu a - mor

16

ff

Let the sound fade away!

Durata totale: 6' 20" ca.

ANEXO B – Partitura de *Comigo me Desavim*

LEVY OLIVEIRA

Comigo me Desavim

para pianista vozeante e eletrônica

Belo Horizonte MG

June 2021

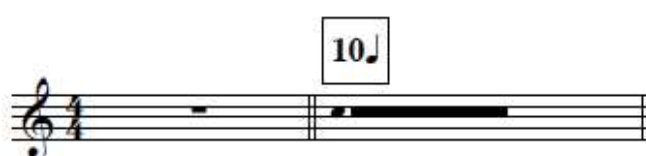
Commissioned by Adriano Lopes Sobrinho

Encomendada por Adriano Lopes Sobrinho



PERFORMANCE INSTRUCTIONS

Tremolos are always fast and not measured.



In this score, there is traditional and proportional notation. In proportional notation, hold note for a time proportional to the length of the line. In this example, the note extends half away through the duration of the measure.

CLICK AND ELECTRONICS

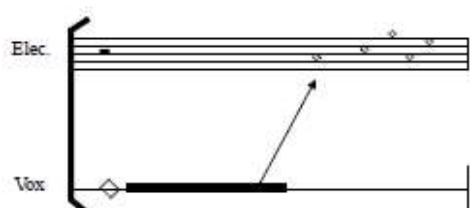


The piece should be played with a click-track (earphone) to facilitate the synchronism between performer and electronics. Click-track plays every beat. In measures without time signature click-track does not play. Cue to next measure is given two beats before.

VOICE

In this piece, the pianist is asked to sing, whisper, recite and to perform theatrically. All these commands are mandatory and therefore should not be ignored.

The voice has its own staff and theatrical commands are notated inside a rectangle located between voice and piano staves.




An arrow connecting the voice staff to the electronics staff means that you should ensure that the sound you are emitting with your mouth should blend as well as possible with the pre-recorded sounds in the electronics.

◇ | Shush sound
Shhh

PERFORMANCE INSTRUCTIONS


speaking



The text to be spoken appears under the box. The whole text should be spoken in a duration proportional to the duration of the line. Therefore, in this example, the text should be said on the duration of one measure.

Comigo me desavim, sou posto a todo perigo...

whispering



The text to be whispered appears under the box. The whole text should be spoken in a duration proportional to the duration of the line. Therefore, in this example, the text should be said on the duration of one measure.

Comigo me desavim, sou posto a todo perigo...

whispering → *speaking*



Gradual transition from whispering to speaking.

Other instructions may appear in the score.
 In case of any doubts, please contact the composer at pacheco.levy@gmail.com
 For further information about the composer, please visit: www.levyoliveira.com

Comigo me desavim

Levy Oliveira

$\text{♩} = 47$

Electronics

Voice

8 ♩ *play angrily, using big gestures*

Piano

f

8 ♩

whispering

Elec.

Vox

5 ♩

5 ♩

whispering
(as if you were talking to yourself)

The audience should not be able to understand what is being whispered.

mf

11 32

11 32

8 ♩

2 Comigo me desavim

0:29
5

Elec.

Vox

Pno.

exhale

scream-like

ff

move your whole body in the *ff* attacks

7

mf \rightarrow *mp*

ff

0:38
10

Elec.

Vox

Pno.

scream-like

ff

The gesture should get smaller and calmer in each attack

7

5

mf \rightarrow *mp*

f

ff

voice-like sound

Comigo me desavim

3

11

Elec.

Vox

Pno.

8

mf *ff*

8va-1

8va

8va

12

Elec.

Vox

12

whispering
(as if you were talking to yourself)

speaking
(as if you were talking to yourself)

Comigo me desavim, sou posto em todo perigo, Não posso viver comigo. Nem posso fugir de mim. Com dor da gente fugia, antes que esta assim crescesse: Agora já fugiria de mim, se de mim pudesse.

open your eyes

Pno.

12

p

4 **Comigo me desavim**

Elec. *whispering* 15 *speaking*

Vox 7

Pno. *mp* *f* *mp*

Elec. *speaking*
(as if you were talking to the audience)

Vox 4

Pno. *ff* *mf* *f*

E se um dia ou uma noite um demônio se
esgueirasse em sua mais solitária solidão
e te dissesse:

The image shows a musical score for the piece 'Comigo me desavim'. It consists of two systems of staves. The first system includes an Electric guitar (Elec.) staff, a Vocal (Vox) staff, and a Piano (Pno.) staff. The Elec. staff has a melodic line with dynamics 'whispering' and 'speaking', and a box containing the number '15'. The Vox staff has a vocal line with a box containing '7'. The Pno. staff has accompaniment with dynamics 'mp', 'f', and 'mp', and a box containing '8va' and '15va'. The second system includes an Elec. staff, a Vox staff, and a Pno. staff. The Elec. staff has a melodic line with dynamics 'speaking' and '(as if you were talking to the audience)'. The Vox staff has a vocal line with a box containing '4'. The Pno. staff has accompaniment with dynamics 'ff', 'mf', and 'f', and a box containing '8va'. The lyrics 'E se um dia ou uma noite um demônio se esgueirasse em sua mais solitária solidão e te dissesse:' are written below the Vox staff.

Comigo me desavim

5

18 *bell sound* 1:23 20

Elec.

Vox

Pno.

ff *f*

8^{va} 8^{va} 8^{va}

21

Elec.

Vox

Pno.

mp *f* *mf* *ff*

6 1:36
24 23 **Comigo me desavim**

Elec.

Vox *speaking*
(as if you were talking to the audience)

Esta vida, assim como tu vives agora e como a viveste, terás
de vivê-la ainda uma vez e ainda inúmeras vezes... E não haverá...

Pno. *p* *ff* *mf* *f* *mf* *ff* *mf* *15^{ma}*

26 *whispering*

Elec.

Vox ... nela nada de novo ...

4 9

Pno. *f* *p* *mf* *mp* *ff* *p*

Comigo me desavim

7

2:14
30
night soundscape

Elec.

Vox

Pno.

28

Get up from the piano and walk towards the audience.

speaking
(as if you were talking to the audience)

Act as if you were in despair.

10

12

20

28

Cada dor e cada prazer e cada pensamento e suspiro e tudo o que há de indizivelmente pequeno e de grande em tua vida há de retornar, e tudo na mesma ordem e seqüência - e do mesmo modo esta aranha e este luar entre as árvores, e do mesmo modo este instante e eu próprio...

31

Elec.

Vox

Pno.

31

finish the phrase before the high sound on the electronics.

speaking

speaking

Go back to the piano.

7

19

7

31

A eterna ampulheta da existência será sempre virada outra vez - e tu com ela, poeirinha da poeira!

Não te lançarias ao chão e rangerias os dentes e amaldiçoarias o demônio que te falasse assim? Ou viveste alguma vez um instante descomunal, em que responderias: "Tu és um deus, e nunca ouvi nada mais divino!" Se esse pensamento adquirisse poder sobre ti, assim como tu és, ele te transformaria e talvez te triturasse; a pergunta, diante de tudo e de cada coisa: "Quero isto ainda uma vez e ainda inúmeras vezes?"

8

Comigo me decevim

Musical score for measures 34-36. The score is arranged in four staves: Elec., Vox, Pno., and Pno. The Elec. staff shows a sustained note with a dynamic marking of *mf* and a circled measure number 33 above it. The Vox staff shows a rest in measure 34, followed by a circled measure number 7 in measure 35, and a circled measure number 4 in measure 36. The Pno. staff shows a melodic line starting in measure 34 with a dynamic marking of *mf*, moving to *mp* in measure 35, and *p* in measure 36. A *rit.* marking is present below the Pno. staff.

Musical score for measures 37-39. The score is arranged in four staves: Elec., Vox, Pno., and Pno. The Elec. staff shows a rest in measure 37, followed by a double bar line in measure 38, and a circled measure number 4 in measure 39. The Vox staff shows a rest in measure 37, followed by a circled measure number 4 in measure 39. The Pno. staff shows a melodic line starting in measure 37 with a dynamic marking of *mp*, moving to *mf* in measure 38, and *f* in measure 39. A *rit.* marking is present below the Pno. staff.

Comigo me decavim

9

3:52
40

Elec.

Vox

Pno.

mf *p* *f* *mp* *f* *p*

42

Elec.

Vox

Pno.

f *mp* *f* *mf*

8^{va}-1

10

Comigo me desavim

4:04
45

Elec.

Vox

51

Pno.

f

p

p

Leg. (ad libitum)

46

Elec.

Vox

46

Pno.

f

ff

Comigo me desavim

11

48

Elec.

Vox

Pno.

mf *f* *mf* *f*

fff *fff*

4-21

50

Elec.

Vox

Pno.

mf *ff* *ff* *fff*

12

Comigo me desavim

Elec. ⁵¹

Vox ⁵¹

Pno. ⁵¹

f ff mf fff mf

Elec. ⁵²

Vox ⁵²

Pno. ⁵²

f fff

f

Comigo me desavim

54

Elec.

Vox

7

8^{va}

Pno.

p *mf* *f*

441

55

Elec.

Vox

7


8^{va}

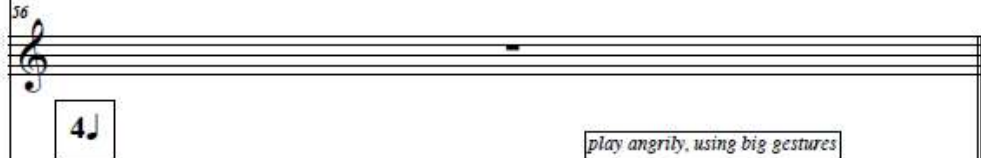
Pno.


mf


14


Comigo me decevim


Elec. 

Vox 
4♯ *play angrily, using big gestures*

Pno. 
56 (8^{va}) *f*

Elec. 

Vox 
4♯ *inhale*

Pno. 
57 (8^{va})

Comigo me desavim

58

Elec. *rain sounds*

Vox *Sss* *f*

35

Get up from the piano and walk around the stage as if you were in despair.

58

Pno. *let ring* *mf*

ff

59

Elec. *voice-like sound*

Go back to the piano while speaking. You should be back to it by the end of the measure.

use a big gesture to fake an attack similar to the one used on the beginning of the piece.

speaking (as if you were talking to yourself)

inhale

f

Comigo me desavim, sou posto em todo perigo; Não posso viver comigo. Nem posso fugir de mim. Com dor da gente fugia, antes que esta assi crescesse: Agora já fugiria de mim, se de mim pudesse. Que meo espero ou que fim; Do vão trabalho que sigo, Pois que trago a mim comigo. Tamanho inimigo de mim?

11

9

6

6/4

Pno.

ff

8va

2va

16

Comigo me desavim

62 *bell sound*

Elec. *whispering*

Vox

62

6

Pno.

62

8^{va} - - - 1

8^{va}

629

63

Elec.

63

63

play angrily, using big gestures

Vox

exhale

scream-like

mf

ff

7

Pno.

mf

mp

ff

Comigo me decavim

17

Musical score for measures 67-70. The score includes staves for ELEC., VOX, and PNO. The VOX staff has markings for "scream-like" and "inhale". The PNO staff has markings for "mf", "mp", and "p". There are boxed annotations "7" and "5" in the VOX staff. A "ff" marking is present in the PNO staff. A "8va" marking is at the bottom. A "Rea" marking is at the bottom right.

Musical score for measures 70-73. The score includes staves for ELEC., VOX, and PNO. The VOX staff has markings for "sing" and "Oh". The PNO staff has markings for "p" and "f". A boxed annotation "70" is in the ELEC. staff. A "play soft with very small gestures" instruction is in the VOX staff. A "f" marking is in the PNO staff. A "mp" marking is at the bottom. A "Rea" marking is at the bottom right.

18

Comigo me desavim

Elec.

Vox

Pno.

72

f

Oh Oh Oh Oh

mf

f

mp *f* *mf* *f* *mf*

p *mf* *mp* *f* *mf* *f* *p* *ff*

Rec. (ad libitum)

Elec.

Vox

Pno.

7:04

75

f

p

f

p *f* *p*

p

Comigo me desavim

Musical score for the first system, measures 78-84. It features three staves: ELEC. (Electric guitar), VOX (Vocal), and PNO. (Piano). The ELEC. staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The VOX staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The PNO. staff has a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of two sharps. The time signature changes from 3/8 to 4/4. Dynamics include *f*, *fp*, *mp*, *f*, *p*, *mf*, and *f*. The PNO. part includes a *piano granular sounds* effect.

Musical score for the second system, measures 7:18-84. It features three staves: ELEC., VOX, and PNO. The ELEC. staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The VOX staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The PNO. staff has a grand staff and a key signature of two sharps. The time signature changes from 3/8 to 3/4. Dynamics include *f*, *p*, and *ff*. The PNO. part includes a *piano granular sounds* effect.

20 Comigo me desavim

83

Elec.

Vox

Pno.

7J

5J

7:42

85

Elec.

Vox

Pno.

6J

p

ff

Glissando

Comigo me desavim

21

7-98
90

Elec.

Vox

4

8^{va}

Pno.

ff

f

co mi go me de sa vim

8-10
93

Elec.

Vox

91

91

Pno.

mf

sou pos to'em to do pe ri go não pos so vi ver co

mf

22

Comigo me desavim

The musical score consists of three staves: Elec. (Electric guitar), Vox (Vocal), and Pno. (Piano). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into three measures. The first measure (6 bars) features a vocal line starting with the lyrics "mi go" and a piano accompaniment marked *mp*. The second measure (4 bars) features a vocal line with the lyrics "Nem pos so fu gir de mim" and a piano accompaniment marked *p*. The third measure (14 bars) features a vocal line with the lyrics "oh" and a piano accompaniment marked *ppp*. The Elec. staff has a *tr* marking in the second measure. The Pno. staff has a *ppp* marking in the third measure.

Elec. *tr*

Vox
mi go
Nem pos so fu gir de
mp
mim
oh

Pno.
mp
p
ppp

6 4 14