FRANCISCO LAURIDSEN RIBEIRO

PREPARAÇÃO DO CORPOSSOM: ATUAÇÃO E VOZ CONCRETA

Dissertação de Mestrado – Escola de Comunicações e Artes

Universidade de São Paulo

São Paulo - 2011

RESUMO

Este trabalho lida com a explicitação da materialidade da voz do ator, através do emprego do termo 'voz concreta'. Trata-se de uma investigação prática em que avaliamos recursos variados na preparação deste ator. Servimo-nos de diversas analogias e ferramentas: desde o emprego de termos oriundos de uma análise musical até a correspondência do desenho como expressão linear semelhante à voz. Foram também abordados como paradigma de concretude o canto improvisacional basco e a música concreta.

ABSTRACT

The present work deals with the assumption of actor's voice as solid matter, through the use of the term 'concrete voice'. It's a practical investigation in which we could come to examine several resources for actor preparation. Use was made of many strategies and theories, since one specific approach to music applied to the actor's body, to the actual correspondence given by drawing practice to the voice, since both are linear types of expression. We also considered helpful making one brief analysis of Basque improvised oral poetry and concrete music.

*ao meu querido irmão
Pedro Lauridsen Ribeiro,
vida entregue à desmedida do rigor científico.*

Após todas aquelas palavras soltas,
*agradeço a todos os que colaboraram
direta ou indiretamente com este trabalho:
em específico a Anna Dulce Salles, Carla Zanini,
Helena Bastos, Juliana Valente, Luiz Fernando Ramos, Rogério Costa, Tiago Luz;
infinita alegria em ter hoje como parceiros Felipe Stocco e Miguel Prata;
sincera gratidão ao Janô,
pela paciência e profunda sabedoria compartilhadas.*

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 1

CAPÍTULO I – ANTES 3

1. Projeto e pesquisa 4

1.1 Disposição ao estudo 4

1.2 Panorama de motivações 4

1.3 Os 'gatilhos musicais' 6

2. Paradigmas da forma 9

2.1 'Corpo da voz' e proposta de escritura 9

2.2 Premissas importantes: atuação 10

2.3 Premissas importantes: do som ao ator 12

3. Visualização do projeto, visualização da pesquisa 14

3.1 O 'papel' do desenho 14

3.2 Desenho e apreensão 15

3.3 Desenho e mapeamento 18

4. Do instrumentista ao ator e antes 21

4.1 Do ator ao som 21

4.2 Plasticidade: a resposta dada antes da pergunta 22

4.3 O mecanismo: perguntas suspensas 24

5. Objetivos 26

5.1 Definição da abordagem 26

5.2 O desafio 26

5.3 O concreto 27

CAPÍTULO II – PROPOSIÇÃO 30

1. Observações importantes 31

1.1 O nome 31

1.2 400 nomes 32

2. 'Disposição performática' 37

3. O passeio corporal da performance 40

4. A 'performance terrestre' contida no desafio 43

4.1 Presença do mundo 43

4.2 Do desafio mais duro 45

- 4.3 Bases do trabalho 47
- 4.4 Tendências da força poética 49

5. Bertsolaritza 51

- 5.1 Descrição 51
- 5.2 Desdobramentos 54

6. Música Concreta 56

- 6.1 Quadro introdutório 56
- 6.2 Visualidade sonora 57
- 6.3 Obra de percepção 59
 - 6.3.1 Reduzir a escuta independe da fonte 59
 - 6.3.2 O efeito do lugar-comum 60
 - 6.3.3 Intencionalidade da escuta 61
- 6.4 Desdobramentos 62

CAPÍTULO III – DESAFIOS OU TAREFAS PARA A VOZ DO ATOR 63

1. Definições importantes 65

- 1.1 Corrente aérea como concretude 65
 - 1.1.1 Elaboração de uma pergunta 65
 - 1.1.2 Recapitulação da pesquisa 66
 - 1.1.3 Paradoxo da respiração 66
 - 1.1.4 O que dizer da emoção 67
- 1.2 Pela liberação da respiração 68
 - 1.2.1 Matéria-paradoxo 69
 - 1.2.2 A espera como princípio criativo 69
 - 1.2.3 Corpo temporal 71
 - 1.2.4 'A unidade da respiração' – uma técnica de dessubjetivação 72
 - 1.2.5 Um caso particular 74
 - 1.2.6 O lugar do controle 74
- 1.3 A intuição 75
- 1.4 O desenho é a voz 77

2. Alguns temas de trabalho 78

- 2.1 A ação contínua leva ao fluxo 78
- 2.2 A explosão leva à sustentação 79
 - 2.2.1 Exercício da Anna Dulce: circulação sanguínea 79
 - 2.2.2 *Kime*: finalização, ou “técnica decisiva” 80
- 2.3 O som é o movimento 80
- 2.4 Fórmulas de continuidade 81

3. Desafios 82

4. Anotação 105

NOTAS CONCLUSIVAS 106

BIBLIOGRAFIA 107

DISCOGRAFIA 111

ANEXOS 112

Lista de anexos 113

APRESENTAÇÃO

O tema dessa dissertação poderia ser 'o risco da voz'. O trocadilho se preza a localizar com exatidão a matéria que será posta em exame: o empenho da voz do ator, materializado em concretudes musicais e, para isso, tendo de assumir sua posição dentro da língua, com relação à palavra que essa voz normalmente almeja e privilegia nas suas práticas, pois a posição em que estamos é decerto frágil quando se pensa na imagem do ator como comunicador da sua língua: às vezes a pergunta 'o que é comunicar, afinal?' soa mais alto do que qualquer técnica.

Para o debate próximo, relativo à realização da concretude, antecipo que é decisiva a assunção de limitações. Optei, portanto, entre outras coisas, em redundar no clichê lírico que canta a fragilidade como potência, pois é oportuno isso. Por falar em oportunidade, o 'risco da voz' dá margem para que se mencione também a intervenção da prática gráfica, tão importante no trajeto deste estudo. Assim, a voz riscada.

Por fim, a terceira utilidade do trocadilho 'risco da voz' está na abordagem do 'desafio', aonde se inclui e justifica os percursos erráticos em nome da consumação de um objetivo específico (a dita 'realização da concretude'). A quarta utilidade do trocadilho é a síntese do próprio termo *Corposom*, pensado a priori como esforço de superação dos giros unicamente especulativos que rodeiam o corpo na contemporaneidade; essa ética acompanha obtenções estéticas quando da concepção do *Corposom*, sendo ele exigência da vocalidade que conforma corpo por pressão, por assim dizer, de funcionalidades musicais.

Cada um dos capítulos deste caderno corresponde a um nível do problema; cada seção pediu formas distintas de delineamento e preenchimento do texto.

No primeiro capítulo a preocupação é configurar um horizonte, um chão ou um sólido (os três sentidos satisfazem) ao visitar pensamentos variados que circundam nossa hipótese (daí o ANTES); questões preparatórias e antecedentes; o leitor poderia avaliar que a amplitude temática decorrente do conjunto de assuntos é exagerada,

APRESENTAÇÃO

mas o autor sugere que não: a intenção dessa escrita é de, assim como o é num *Promenade*, numa passagem, verificar continua e repetidamente a ressonância dos elementos alimentadores da pesquisa entre si (tal como um teste de materiais): literalmente uma preparação do terreno (daí o ANTES) de todo elemento prático e pensante que fosse pertinente, assim se pensou. A leitura pode ser feita de modo linear ou salteado, notando-se o jogo das referências que lançam o interlocutor para trechos posteriores ou anteriores. Todos os segmentos do capítulo em questão trabalham a mesma hipótese, só que por trajetos diferentes. A relação com a bibliografia nesse capítulo é, por sua vez e em consequência dos fatores já nomeados, predominantemente referencial e horizontalizada, de inspiração múltipla, por apontar às vezes ambivalências metodológicas, propondo contrastes e complementos em pontos de vista, o que cumpre com seu objetivo: um quase-manifesto ou 'declaração de princípios' com ênfase em sua faceta *preventiva* (daí o ANTES).

Ao contrário do segundo (PROPOSIÇÃO), que se delineia em concisão maior do referencial, lidando com objetos mais delimitados (primeiro, a noção de *desafio* desenvolvida a partir do trabalho do cantor e performer basco Beñat Achicay; segundo, dois mapeamentos direcionados e sucintos, sobretudo pautado em fontes secundárias, de uma *bertsolaritza* e uma *musique concrète*; blocos de pensamento.

Segue o terceiro capítulo (DESAFIOS OU TAREFAS PARA A VOZ CONCRETA), finalmente um conjunto de apontamentos acerca de materiais (ora somente reunidos, ora invenção nossa, desenvolvida processualmente) de trabalho para o ator, consistente na coleção dos roteiros, fórmulas e provocações que encontraram 'condições de felicidade' e um espaço real de laboratório ou desafio, bem como transcrição de pronunciamentos válidos para esses fins.

Acrescentei uma quantidade maior de anexos àquela pensada até tomar dimensão, estimulado pela orientação, pela banca de qualificação e pelos colaboradores do trabalho, da necessidade de um 'condensado' que abrangesse os resultados, mas mais importante, os diversos campos dos quais germinaram componentes das hipóteses, e dúvidas focadas nos fundamentos do estudo, compreendendo passos importantes que foram dados e prováveis SEQUÊNCIAS.

ANTES

CAPÍTULO I

CAPÍTULO I - ANTES

1. Projeto e pesquisa

1.1 Disposição ao estudo

Quando ingressei neste curso que está para se encerrar enquanto etapa – o curso do mestrado – constava no projeto original (o projeto que deve ser entregue para a prova de seleção) o termo ‘um estudo inaugural’. Fui observando que as coisas são maiores do que eu, e que já houve muitos outros antes de mim que atacaram os mesmos problemas. Muitos colegas meus pensam os mesmos problemas. Hoje consigo dizer algo como ‘vivo o estágio inaugural da sistematização de um estudo’. Esse estudo ao qual me vejo ligado, que é abrangente e que aqui será atacado em alguns pontos que, aos olhos de hoje, são cruciais, tem antes a ver com pontos que me parecem fundamentais na existência, e que resultam, na pesquisa em arte, em uma ambição primordial e visceral de se fazer arte com elementos reais e uma busca obstinada em reconhecer o meu material básico de trabalho, como artista que lida com várias especialidades.

1.2 Panorama de motivações

Primeiro. Do ponto de vista da voz do ator, o quê vem a ser o corpo? Uma pergunta para ficar.

Tentamos que o nosso trabalho se prestasse, durante o período de mestrado, primeiro a servir como compartilhamento de vivências e, em segundo lugar, construir o entendimento e o encaminhamento prático ao ator que se propusesse à realização de experiências ‘sonoras’ e ‘corporais’ (experimentações das mais livres às mais localizadas) com sua ‘concretude vocal’. Essa transmissão de vivências, esses conceitos e os experimentos em questão são guiados por ideias-chave provenientes de, ou pensadas a partir da prática musical prévia deste condutor e de inquietações que

surgiram desse lastro formativo/investigativo. Em síntese, a pesquisa visa à condução, preparação e treinamento de atores em que nos guiamos por um grupo de ideias musicais específicas em contínua exploração, providos do arcabouço de práticas diversas, e que são tidas e reunidas na ênfase particular de cada ideia e em conjunção dessas ideias.

Dizer 'ideias' no nosso caso significa afirmar o ponto de vista de que: quando busco verificar a validade de um conceito sobre um corpo (por exemplo, o conceito de *choque*; como realiza-lo?) eclodem ocorrências que, na embalagem primeira de situações ou problemas, evoluem para soluções locais. Logo, não é qualquer conceito que serve: buscamos delinear aqueles conceitos que vão enquadrando uma concretude, uma experiência direta do som.

Desse modo, a direção de análise (e categorização) implicada no método que se esboçou foca viabilizar as 'ideias musicais' ou simplesmente 'ideias sonoras' mais claras, com efeitos mais diretos, para o seu acoplamento na voz do ator e para conectar as soluções que em algum nível se veem orientadas numa determinada direção.

Ora, preciso de uma esfera de estratégias para organizar as soluções encontradas: estratégias de estratégias. E para essas estratégias em maior escala também precisamos de nomes. Com isso surge uma espécie de vocabulário especializado, pelo menos 'em vias de especialização', decorrente dos debates que tomaram lugar no período deste estudo, do questionamento constante perseguindo o mote 'o que de fato está em uso do ambiente da prática musical' (inclui a pergunta: em que nível isso é musical) e acerca da sua real aplicação no universo da preparação do ator. Então muito do que será dito neste capítulo concerne a uma primeira abordagem de vocabulário, seus lugares-comuns e a questões que surgiram a esse respeito. Para rotular as estratégias em maior escala chegamos a utilizar 'princípios musicais', 'conceitos musicais', 'operadores musicais', 'mecanismos musicais', 'motores musicais', 'disparadores musicais': um número considerável de definições.

Por um lado, compreendo que uma ideia musical possa ser trabalhada no corpo. Um caso modelar é a repetição extensa e ostensiva de um motivo, ou uma ação associada a essa ideia (experimente, como exercício, pensar a mesma frase, pode ser

uma frase verbal mesmo, já que a língua compreende uma musicalidade. Uma frase curta. Repetir que sejam oitenta vezes, ou durante doze minutos). Estamos sugerindo uma visão derivada daquela de Michel Foucault, quando enuncia que o verbete 'corpo' poderia ser

O corpo: superfície de inscrição de acontecimentos (enquanto que a linguagem os marca e as ideias os dissolvem), lugar de dissolução do Eu (que supõe a quimera de uma unidade substancial), volume em perpétua pulverização. (MACHADO apud SILVEIRA, 2001: pág. 174)¹

Desse modo uma ideia pode ser bastante concreta, a despeito de um componente que induza à abstração (ao passo em que na afirmação de Foucault possamos presumir que as ações de 'marcar' e 'dissolver' sejam ambas de um cunho concreto, por ação dos acontecimentos da vida). Pensou-se que uma ideia da 'ideia musical' pode ser convertida em 'gatilho', o que me parece ser oportuno para o caso. A escolha se dá numa esfera analógica à mecânica do gatilho, pois este mantém contido com a finalidade de liberar, e vem liberar o impulso na direção do movimento certo do projétil ou da corrente.

1.3 Os 'gatilhos musicais'

Os nossos 'gatilhos musicais' são intensidade, densidade, duração, velocidade e ataque. Todos eles tiveram sua praticidade verificada no plano de proposições, assim como sua capacidade de articulação recíproca com os demais gatilhos. Cada um deles servirá de posterior campo de especulação ao serem colocados lado a lado à tradução de motivos físicos, energéticos, mecânicos e, finalmente, musicais. Os cinco gatilhos musicais escolhidos são resumidamente descritos a seguir, aonde houve o empenho de enriquecer a perspectiva da ideia sonora. Os conhecimentos empregados nessa descrição usam aspectos variados de uma tipologia física e sonora e de uma teoria musical básica, combinados com o valor prático que o conceito operou em laboratório.

¹ SILVEIRA, Fernando de Almeida; FURLAN, Reinaldo: *O corpo e a alma em Foucault: postulados para uma metodologia da psicologia*.

Intensidade tem como principal dimensão, na teoria musical convencional, o volume sonoro (alto ou baixo). Assim, 'intensidade' equivale aqui à quantidade de energia usada numa emissão ou ação vocal, com ênfase na variação de volume sonoro, mas que, por efeito da solicitação de 'intensidade', pode resultar na variação de outros parâmetros, como altura, projeção, velocidade, textura, micropercepções etc. (**ver: disco de vídeo/dados, VIDEO I_odaiko**) Reparar na variedade das intensidades do som, e o que isso interfere na velocidade e no ataque dos golpes; reparar quando uma espécie de saturação em determinado campo de intensidade leva à variação do padrão rítmico.

Densidade equivale grosseiramente à qualidade do corpo sonoro. Diz respeito aos movimentos 'internos' do som e diz respeito a uma observação das diferenças e transformações na textura, timbre e outras dinâmicas, perfazendo a própria materialidade do som. Este gatilho pode ser avaliado relativamente entre emissões sucessivas, avaliado por componentes variáveis dentro de uma única emissão, ou ainda na percepção resultante das emissões simultâneas no espaço. A densidade compreende a evolução das características físicas trazidas a relevo no espectro de uma manifestação sonora. (**ouvir: disco de áudio, faixa 1: Giacinto Scelsi, pfhat**) Reparar na quantidade de timbres, de combinações entre sons e de lugares aonde o som se 'forma'.

Duração é a extensão de um evento sonoro no tempo (duração do som) ou a distância (temporal ou espacial) entre eventos (duração do silêncio); pode significar a permanência do corpo (algum estado corporal) ou algum foco espacial de escuta e 'duração daquela referência' para captação e participação em um contínuo. O tempo em si pode ser considerado como duração de um contínuo. A duração pode se referir também à reiteração de uma ação particular envolvendo som (insistência desse estado pelo recorrer de uma escrita corporal específica). (**ouvir: disco de áudio, faixa 2: Spokane stick game song**) Reparar na distância entre as batidas (sons 'curtos') em comparação com as durações das frases cantadas.

Velocidade também pode ser definida como a distância entre eventos, mas pode ser mais exatamente conceituada como a quantidade de sons dentro de uma duração, ou seja: a quantidade variável de movimentos (impulsos, unidades, ciclos,

células, repetições, variações, diferenciações, prosódias, ataques, acentos, 'informações sonoras' ou inflexões) ocorridos num espaço provisoriamente determinado (referência de duração, intervalo temporal, contagem, período, compasso, ou dentro de algum outro parâmetro claro, ainda que momentâneo, de constância, regularidade, continuidade). **(ver: disco de vídeo/dados, VIDEO II_toaca)** Reparar na distribuição de ritmos no tempo (prosódia), sua evolução em velocidade e a consequente metamorfose em outras prosódias.

Ataque é, na acústica, a 'fase inicial de um som'. Qual é o começo de um som? De que maneira posso diferenciar o começo de um som? Contudo, na prática instrumental usamos o termo 'preparação' abreviadamente, quando na verdade este tópico condiz com a 'preparação para o ataque', ou seja, dados mecânicos, tais como a abordagem do instrumento, posição e prontidão do corpo, disposição muscular etc, para a produção do som. O ataque é o fator, unidade ou articulador necessário à liberação do som, do contínuo musical, e está estreitamente ligado à intensidade, pois a intensidade do corpo de um som (e através dela o seu timbre) demora exatamente o seu ataque para chegar ao modelo próprio de percepção que o faz reconhecer. Nas circunstâncias de emissões muito próximas esse conceito é também associado à articulação e conexão da 'pronúncia' da emissão das unidades 'notas', não só ao início de uma sequência. Assim, o ataque, para ser assimilado no todo da percepção, inclui genericamente um pensamento qualquer que relacione o silêncio preparatório à visibilidade do traço sonoro. **(ouvir: disco de áudio, faixa 3: Béla Bartók, sonata)** Reparar na variedade de ataques, tentando distinguir as variações de ataque das variações das quatro outras variáveis aqui adotadas (intensidade, densidade, duração e velocidade).

2. Paradigmas da forma

Difícilmente se pode negar que a música, como afirma Herder, é uma arte “enérgica”, a qual se realiza numa actividade. O seu carácter de obra é problemático. (...) Na medida em que ela é forma, alcança, falando em termos paradoxais, a sua existência verdadeira justamente no momento em que se esvai. (DAHLHAUS, 2003: pág. 43)²

2.1 ‘Corpo da voz’ e proposta de escritura

Dúvidas. Se houve até agora uma série de incertezas e imprecisões quando da nomeação do plano conceitual a intervir (os gatilhos) e nas opções (em número e ordem) de ideias sonoras ou gatilhos musicais, quando agora pensamos na descrição da estrutura, regime ou disciplina de trabalho, emerge também um problema objetivo, de referência corporal: com que corpo estamos lidando? Afinal, a imagem do corpo depende de uma escrita, e a escrita se escreve, ingenuamente falando. Quero dizer que é uma prática.

Resumindo: para se tornarem produtivas, essas ‘flutuações de decisão’ dependem de uma aposta no campo de maior garantia possível: novamente, o concreto. Sublinho que dúvidas ingênuas são sumamente importantes quando o caso é o concreto, o direto. Pois existe uma demanda por perguntas fundamentais, muitas vezes as perguntas ingênuas são as mais diretas.

Pensando nesse sentido, quando o nosso assunto passa pela discussão aonde se imbricam música, corpo e teatro, imagino formas ou técnicas reconhecidas: ópera, espetáculo musical, percussão corporal, um número espetacular de *rock*. Que corpos são esses? Não é tão simples superar esses projetos estéticos, essas ‘imagens de corpo sonoro’.

A lógica que podemos discutir é a de um ator que, através dos processos e graus de envolvimento, escuta, ação, e pelo nível de engajamento da sua voz produz um tipo de corpo, de substância, de concretude. A lógica intuída ingenuamente oferece, contudo, ‘pistas’ de pesquisa para nós. O estudo será conduzido a um

² DAHLHAUS, Carl: *Estética musical*.

ambiente equivalente a esse campo de pistas. Dessa maneira posso arquitetar um destino e depois refazer o trajeto continuamente a cada esboço.

Como escrever? Escrevendo. Como começar? Já começou faz tempo. Vamos acompanhando o fluxo.

Ao examinar as hipóteses promovidas por esse 'pensar ingênuo' arrisco afirmar que, fortuitamente, pensar corpo é pensar a própria concretude; começa-se de onde se está. Nova pergunta: existe um modelo de desempenho onde a voz e o corpo estejam amalgamados e que, mais importante, *este* seja o seu 'assunto' ou a sua 'forma' ('assunto formal')? Por exemplo: o dono de uma banca de frutas na feira de rua, com corpo e voz indissociáveis, anunciando, comentando e produzindo rimas.

Outro exemplo. Para a pergunta acima, não com fins de respondê-la, mas para satisfazer uma necessidade meramente referencial, arrisco supor um modelo de ação que considero bastante razoável: a poesia fonética, que é um ato corporal, sonoro e performativo. Segundo Susie Becker, a poesia fonética é aquela que "evita usar a palavra como mero veículo de significado". A autora sublinha que a manifestação mencionada

[difere] da poesia declamada ou recitada tradicional através da introdução de técnicas fonéticas, ruídos e por seu caráter experimental. Nos poemas fonéticos, desenvolvem-se elementos básicos da música como intensidade, dinâmica, ritmo, cor timbrística, duração, etc. Não se trata de palavras e música, mas música das palavras através da mídia voz. Daí a intensa pesquisa e laboratório vocal que, com o letrismo, se chegará à busca da música na voz anterior às próprias palavras. (BECKER, 2008: págs. 63, 64)³

Estamos interessados em 'elementos básicos da música' levados cada um ao seu regime extremo no terreno da atuação (daquele que se pergunta em ato: agir, como agir? O que é ação?) e dos componentes da voz.

2.2 Premissas importantes: atuação

Preparação do ator. Quando dizemos 'preparação' temos algo em mente, ou seja, uma realização concreta ou um efeito a se causar. Existe sempre uma preparação

³ BECKER, Susie: *A voz contemporânea*.

para algo a se fazer. Existe um objetivo. 'Preparação do ataque'. O quê o ator faz? Qual o campo da atuação? Recorro aos apontamentos metodológicos de Antonio Januzelli em *a aprendizagem do ator*, aonde ele propõe "um estudo teórico-prático que investigue a captação das intenções humanas (sempre expressas por ações, visíveis ou não) através da linguagem dramática, isto é, a linguagem dos impulsos vitais". (JANUZELLI, 2003: pág. 45)⁴

Considerada a citação acima, o dramático enriquece a concepção de que seja rigorosamente a tentativa de transcrever cenicamente, através da atuação, a literatura dramática. O 'impulso vital', a voz daquilo que é vivo, na direção de um desafio de vida e prosseguimento inevitável desta vida. Nesta assunção geral, é deduzível que a voz seja uma exigência da vida, de modo análogo que o corpo seja exigência da voz.

De qualquer maneira, subsistem dois motivos-guia: o primeiro, de se construir uma espécie de voz expandida que habite **este** dramático, não somente no sentido de artifício do ator, mas de trabalho expressivo que se alimenta, em todos os sentidos possíveis, de uma presença ou atualidade cênica pulsante (condensada em 'impulsos vitais'), em que o corpo da cena é o ator.

Daí penso uma voz que possa, enquanto trabalho ou conquista de qualidade fundamental, ser passível de infinitos desdobramentos, ser conduzida por caminhos de especificidade perceptiva: por alguns elementos, alguns mínimos, algumas sínteses, no caso, musicais, que acredito serem fundamentais (já vimos uma suposta necessidade dos 'gatilhos musicais').

Não me restrinjo aqui a um aprimoramento técnico, pelo menos não a uma única técnica. A pertinência do caminho em questão penso que está em trabalhar a hipótese de uma filtragem ou recorte 'musical' ou de musicalidade do ator via voz, e do que essa ação vocal vai acarretar já que, enquanto fonte de energia física e psíquica, a voz acaba por se resumir ao ator mesmo (ver: **I, 5.3 O concreto**). Vemos ser favorecido e se catalisar, em consequência da última afirmação, o comprometimento total da ação, já entregue ao *desafio*. Estamos de fato no contexto de engajamento total proposto pelo *fluxo*: um moto perpétuo que só vem a crescer (ver: **III, 2.1 Do movimento contínuo ao fluxo**), atingindo lugares inimagináveis.

⁴ JANUZELLI, Antonio: *A aprendizagem do ator*. Vide bibliografia.

2.3 Premissas importantes: do som ao ator

Existem na verdade princípios de organização. Ao mencionar a musicalidade indico um modelo vago de organização, pautado no som. Música sempre concerne, em certo nível, a organizações sonoras, tanto na instância da emissão, a manifestação relevante, quanto da escuta, da sua chegada em compartimentos da escuta. Poderíamos agora, na medida em que se conforma um pensamento, atravessar, como desafio, uma sessão de prática especulativa. Segue transcrita a 'bula' que resultou do exercício de especulação.

AMOSTRA:

Matérias de trabalho: tempo (temporalidade), som e silêncio. Atentar para fronteiras misturadas, regiões de transição. Atentar para condições e objetivos da ação. As diferenças substanciais e decisivas no uso dos materiais vêm por definir uma escrita ou um objeto. Adequa-se a organização ou montagem sonora às seguintes regras extraídas de análise: é uma projeção que programa, encadeia ou funcionaliza os objetos, materiais ou mesmo as escritas num eixo de atividades (por exemplo: repetição, variação de componente, saída ou ausência, divergência, convergência, alternância, vínculo de componente) e num eixo de decisão (estimulado ou condicionado por resultantes do contínuo e interações concretas entre os participantes e outros 'atores').

Eu esperava, através dessa brincadeira acima transcrita, deixar claro que é possível formular organizações sonoras. Poderão ainda ser feitas analogias e transposições nessa ordem de tipologia, com a finalidade de se enriquecer a concepção do conjunto dos gatilhos.

Notar a diferença do uso do verbete 'ator', que além de englobar 'participantes' está aqui presente como algo definido por sua atividade, não por sua subjetividade, um ente que, dependendo do ambiente e das circunstâncias, seja portador de atividade considerada suficiente ou relevante. Por isso há algo de

inteiramente relativo na atividade de um corpo e por consequência algo de notadamente relativo na ênfase dada ao 'trabalho corporal do ator' enquanto *disciplina*, bastante comum no discurso, e apriorística em alguns pontos polêmicos. Ênfase enganosa e destrutiva por vezes. O quê é o trabalho corporal do ator? É preciso se perguntar a respeito disso. Assim sendo desconfio, numa atitude de pesquisa, da constituição e da própria relevância do corpo no contexto do ator. Parece certo que 'corpo' configura consistência somente em ação (ex: 'ficar parado') e, assim sendo, é regulado pela ocasião e ressonância da ação, corporificada somente durante a 'atividade'.

De todo modo, existem muitas conceituações disponíveis sobre música e da mesma maneira voltamos a investir no protótipo dos cinco gatilhos musicais a partir da voz do ator. No que diz respeito à voz, Wânia Storólli nos acrescenta que "a voz reúne o corpo e o meio que a executa. Som e gesto possuem a mesma origem, confundem-se num só corpo. Aqui mais do que nunca qualquer alteração do movimento do corpo reflete-se imediatamente no som." (STORÓLLI, 2004: pág. 10)⁵

Comentário: é preciso atentar aos fatos sonoros como fatos musicais, trazer uma equivalência aos dois. É o aspecto apontado por Rodolfo Caesar quando afirma que sua estratégia de composição

não será tentar isolar o sonoro e o musical em esferas separadas. Concluiremos que ou bem não há esfera alguma a separar, ou bem há tantas intermediárias que não convém acreditar na possibilidade de contabilizá-las. O melhor que temos a fazer é lermos as palavras sonoro e musical como se estivessem entre aspas, como se fossem vetores em sua precariedade e transitoriedade. (CAESAR apud FERRAZ, 2007: pág. 41)⁶

Quando da introdução de pressupostos, as referências de 'corpo-voz-espço' e o 'musical-sonoro' frisam o início de uma sensibilização.

⁵ STORÓLLI, Wânia Mara Agostini: *Movimento e respiração: a prática da respiração vivenciada de Ilse Middendorf no ensino de canto*.

⁶ CAESAR, Rodolfo: *As grandes orelhas da escuta*. In. FERRAZ, Silvio: *Notas. Atos. Gestos*.

3. Visualização do projeto, visualização da pesquisa

Trabalho pelas paredes; junto o texto em grandes rolos que afixo verticalmente. Trabalho com cores, no espaço, no meio do texto em pequenas bandeiras, em grandes guirlandas; passeio ali dentro; escrevo percorrendo o livro. (NOVARINA, 2009: pág. 35)⁷

3.1 O 'papel' do desenho

Realizei sessões de desenho, esperando que isso fosse ajudar. Assim como sempre realizei sessões de desenho, de modo espontâneo e sempre que fosse preciso. O caso da aplicação do desenho condiz com a simples disponibilidade para introduzi-lo na vida, em questão de captação das energias que essa ação envolve, da canalização da força física (como é o caso da força de continuidade presente no crescimento vegetal), entrada no fluxo. Como exemplo, muito do desenho livre e abstrato consiste no próprio fluxo. Desenho concomitantemente a outras atividades, içando seu fazer e seu estado a uma categoria de catalisador, diretriz e 'guia' dos esforços, 'concentrador'.

Numa primeira via, mais imediata, o desenho é um captador e uma máquina deleuziana onde "as peças, as coisas, o conjunto de coisas simplesmente *funciona* e surge uma "engenhoca". Os desejos e forças se acoplam e produzem um agenciamento, um funcionamento. Pode até surgir um mecanismo." (COSTA, 2003: pág. 17)⁸

Até este ponto, expus alguns dados da pesquisa, configurando uma rede que ainda poderia carecer de 'realidade' (este problema pode ser diagnosticado, por exemplo, ao se constatar limitações no diagnóstico da matéria musical; faremos uma aproximação dessa encruzilhada um pouco mais adiante com relação à *musique concrète*). Numa segunda via penso que as rotinas de desenho possam reforçar e aprofundar, em alguma esfera, a concepção básica responsável pela aposta na espessura da voz pertencente às dinâmicas até aqui sugeridas. Ou seja, o desenho

⁷ NOVARINA, Valère: *Debate com o espaço*.

⁸ COSTA, Rogério Luiz Moraes: *A música é pensamento maquínico*. In.: *O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação*.

ocuparia um lugar de mediação do 'objeto' com o 'método', isto é, se fosse preciso cindir os dois campos. Ou ainda, o desenhar não é um transportador de um campo a outro, ele simplesmente vem a ser ambos.

Então, a decisão: de alçar (ou aprofundar) uma materialização, arriscando a dissolução do corpo do ator. Dar espessura aos movimentos da suposta rede de relações que se possam deixar registrar. Essa rede informe de intuição gráfica a partir deste ponto pode ser equiparada a um 'corpossom' igual ao corpo gerado pela voz vital. Justifico a decisão assim: seria como uma vivência em retransmissão: estamos muito próximos dos problemas e, por serem problemas corporais, não temos a distância certa para avaliar, mesmo grosseiramente. A matéria entende a matéria. Parece que os problemas concretos residem no concreto e se calam a uma distância 'confortável' do mesmo.

Irrompe, na prática, o problema de: como realizar um vislumbre se o corpo em movimento (o corpo que é movimento) 'desaparece no espaço', por assim dizer, misturado a uma atividade? Como torna-lo palpável? E qual é a durabilidade das membranas que se dissolvem? *Localização do corpossom*. Por conta disso, essa nova brincadeira: no encaixe de consistências compatíveis com o intuito do projeto, apropriamo-nos da ferramenta do desenho, que é uma forma de pensamento intuitivo e procedimento que dá massa a um gesto ou mecanismo, através da impressão em uma superfície e do acúmulo de pigmento. Essa decisão de desenhar parece ser um desvio, mas não o é. Conforme disse, o grafismo foi uma resposta à necessidade de objetos físicos. Deve-se prevenir, contudo, uma concepção precoce que pode emergir daqui. O desenho foi posto agora como objeto decisivo, mas ele não é a única matéria, ferramenta ou procedimento escolhido para visualização, é somente aquele que promove o impacto mais direto. "O primeiro desenho é uma invenção de todo o universo, imaginado primeiramente na mente da primeira causa, antes que viesse ao ato do relevo e da cor." (DONI apud KOSSOVICH apud KOZESINSKI, 2002: pág. 53)⁹

3.2 Desenho e apreensão

⁹ KOZESINSKI, Viviane Torres: *Hibridismo entre linguagens: por uma caracterização da obra pictórico-linear*.

Qualquer representação gráfica é uma interpretação, e portanto não pode ser, enquanto uma explicação, um mero substituto. Como qualquer codificação, exige escolha, construção, idéia. As formas a que se chega são elaboradas independentes por direito próprio (...) Mesmo que essa ficção adquira, e adquire com relativa facilidade, um alto poder de sugestão, é percebida como realidade em si mesma, não carente de componentes externos que a complementem. (MARTINS, 2004: vol. I, págs. 136, 137)¹⁰

A partir daqui será discutido, através de um breve relato, a função metodológica exercida pelas sessões de desenho (ou direcionamento gradual delas a uma base conceitual). Curiosamente, após algumas sessões de desenho livre, surgiu aos poucos 'de dentro da prática' a crescente necessidade por um plano gráfico que tivesse nele registrados os múltiplos nomes surgidos e sua relação, ordem, seus percursos, passagens, relações e dinâmica de raciocínio, pautados no tema e nas propostas desta investigação. Mas não o fiz, somente continuei desenhando tendo isso em mente, observando as modificações nos padrões, abordagens para a superfície, procedimentos de preenchimento, procurando continuar intuitivamente, em algum sentido, a marcação e os tipos de linha. Imaginei a seguir um padrão de circuito eletrônico organizando uma quantidade grande de 'elementos', dentre eles pequenas peças gráficas e figuras mais ou menos fechadas.

A seguir, o aspecto similar o de um tapete ou um símbolo tal como uma iluminura, um totem ou uma mandala, ou algo diverso, mas ainda na esteira dos itens anteriores, como o é a fachada de um apartamento que coleciona retângulos etc, mas não desenhei nada disso deliberadamente. Estava sugerido. São feições familiares, todos semelhantes às de um esquema organizacional, desenhos que respondem ao impulso de agrupar, organizar e ao mesmo tempo mobilizar componentes de um esquema. Esses 'organismos gráficos' propõem uma visualização das energias mais ativas.

¹⁰ MARTINS, Luiz Geraldo Ferrari: *A escrita plástica: desenho, pensamento, conhecimento e interdisciplinaridade*.

Figura 1 – desenho: 'um corpo'

Figura 2 – desenho: 'vias comunicantes'

Gilles Deleuze escreve que “Haveria, portanto, um uso temperado do diagrama, uma espécie de via intermediária em que o diagrama não é reduzido ao estado de código e, no entanto, também não ocupa todo o quadro. Evitar ao mesmo tempo o código e a confusão...” (DELEUZE, 2007: pág. 113)¹¹ Estamos nessa zona. Buscamos uma vivência. O plano gráfico é difícil de decifrar senão por jogo de faixas e zonas e carece de uma habitação, de um contato real. Após alguma resistência o olho cede sutilmente ao movimento, aventurando-se com cuidado ou por uma vontade mais bruta, e aos poucos vou transitando e me alojando, momento a momento, de acordo com os ‘vetores’ de atração e repulsão nos grafismos e no espaço disponível.

¹¹ DELEUZE, Gilles: *Francis Bacon: lógica da sensação*.

3.3 Desenho e mapeamento

Figura 3. representação de segmento de circuito eletrônico

Uso o circuito como analogia. O orientador deste estudo recomendou muitas vezes enquanto laboratório e procedimento de pesquisa a feitura do *mapa-mundi*, que é ao mesmo tempo uma escrita, um plano de correspondências e uma planificação gráfica do todo, com conexões, termos-chave, analogias, imagens e referências sistematicamente localizadas no papel. O quê significa mapear? Daí a sugestão do 'esquema de forças'. Mais do que só representar graficamente um terreno (no sentido esquemático), possivelmente seja o mapa-mundi uma prática de traçar distâncias, definir e traduzir processos, diferenciar e associar assuntos, enfim: configurar um espaço de pensamento. Com isso houve esforço aplicado em algumas das rotinas de desenho – enquanto procedimento – para que convergissem ao mesmo fim.

O desenhista, segundo Massirone, tende a inserir o processo de conhecimento que lhe é próprio porque ele opera a partir da escolha interpretativa direcional. Uma escolha tende a excluir outras, mas essa negociação é uma porta aberta através da qual se poderá levar adiante “uma nova proposta, uma nova dicção, um novo significado”. (...) Desenho é experiência abstraída. Abstração da experiência. (MARTINS, 2004: vol. I, pág. 138)¹²

Compete complementar que a experiência de abstração supramencionada é uma atividade e uma operação concreta, isto é, válida ao passo em que intervém

¹² MARTINS, Luiz Geraldo Ferrari: op. cit.

diretamente no campo energético ocasionado pelo fluxo do desenho, sinalizando uma operação, uma conversão em desenho. Logo, não há empecilhos em avaliar, através do desenho, a abstração, ou através da abstração, o desenho, já que o esquema conceitual, mesmo o *diagrama* cuja função é analisada por Deleuze, ou ainda as atribuições dadas ao seu 'pensamento maquínico' são abstrações que ocorrem no formato de conceito.

Figura 4 - desenho: 'quase-diagrama'

Figura 5. mapa ou diagrama para os disparadores

A primeira figura da sequência acima assinala essa constituição híbrida, apontada por Deleuze (2007)¹³ com relação à pintura. A última figura contém operações importantes e talvez envolva os conceitos mais importantes da nossa prática: a instauração do fluxo (comprometimento ou engajamento total) a partir da prática da ação contínua; a sucessão de explosões visando uma única explosão sustentada (que é a entrada do corpo cotidiano em outro campo de frequências); as nuances de derivação e variação relacionadas à repetição direta (reiteração) ou roteiro de repetições; a equivalência entre som e movimento, sendo que os dois ocorrem na percepção da distância entre posições e pontos no corpo e no espaço. Circundando as operações conceituais, os gatilhos. Ocupando uma caixa central, nosso neologismo: CORPOSSOM.

¹³ DELEUZE, Gilles: op. cit.

4. Do instrumentista ao ator e antes

4.1 Do ator ao som

O deflagrador deste projeto foi o vislumbre de se construir um corpo a partir de estímulos musicais, não unicamente externos a si, como o ator que usa uma trilha musical como estímulo, ou não unicamente na forma de linguagem musical, como o ator que usa um repertório musical específico porque aquilo condiz com o disparador emocional mais produtivo no momento. Penso, sobretudo, em um pensar musical encerrado na imagem corporal que, percorrida a criação artística entendida amplamente, culmina na escrita do ator. E com isso o terreno musical deve ser conceitualmente delimitado por aquilo que é imediato e concreto e, nessa direção, 'corporal'. Favorecemos os 'quali-signos' (SANTAELLA, 2005)¹⁴ e os 'objetos materiais' (ver: **I, 5.3 O concreto**), por serem agentes materiais. Na exuberância do livro *matrizes da linguagem e pensamento*, é dito que a música se apresenta como

simples imediaticidade qualitativa, presença pura, movente e fugidia, tão pura que chega a permitir sua liberdade de qualquer comparação com algo que lhe seja semelhante, de qualquer discriminação daquilo que lhe dá corpo, de qualquer intelecção da lei ou regras que nela se atualizam. (SANTAELLA, 2005: pág. 105)¹⁵

Ator, ativo, ação. Esse percurso envolve uma série de fatores às vezes estranhamente (ou fortuitamente) coincidentes com a terminologia do intérprete musical. Por exemplo, as instâncias de 'precisão' ou 'fluência' são perfeitamente aplicáveis em ambas as especialidades, com um sentido prático de fácil apreensão. São ideias que funcionam no corpo.

Recortamos o significado de 'treinamento' como um método de se apoderar do tempo, do corpo e, via estes, da voz, realizando uma série de 'materiais sonoros localizados em funções' (os nossos gatilhos). Reforçando a contradição metodológica:

¹⁴ SANTAELLA, Lucia: *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verbal: aplicações na hipermídia*.

¹⁵ Idem: *ibidem*.

quando se estuda procedimentos, por vezes é preciso simular um objetivo para se atingir uma condução precisa para esses fins, e declaramos que a nossa simulação visa sofisticar e chegar ao radical da 'voz que gera um corpo'. Houve uma rotina de ensaio especialmente dirigida para a investigação de estratégias, sem o arcabouço de um espetáculo ou de um resultado cênico como alvo de atenção especial.

Ainda acerca dessa simulação: do ponto de vista do treinamento, qual é o corpo que consegue sustentar a 'voz que gera corpo', esse *corpossom*? 'Qual a sua exigência?' Resta a pergunta. Conforme já sugerido, generalizaremos que *a voz exige uma realidade 'dura', palpável*. Gabriela Marcondes, ao fim de seu artigo *voz, oralidade e concretude*, lança uma hipótese oportuna acerca do vocal: "Seria a voz o ponto de contato, de intersecção entre língua, música e pensamento? Seria a voz um elemento de intersecção por excelência, como concretude por essência?" (MARCONDES, 2010: pág. 9)¹⁶ O corpo do ator, sendo este um ente que se resume em ação, deve ser preparado de modo a poder se deixar influenciar pelas exigências da 'voz'; deve, na imagem de um radar, captar suas induções. Daí a suma magnitude do conhecimento e conquista da capacidade de normalização ou 'naturalização' da instância do ciclo respiratório.

O som consiste em características de emissão e propagação de ondas, ou ainda, movimento do meio, e ao ser organizado em ações musicais sugere um corpo musical. É dito comumente que, no caso da música, o corpo é 'o corpo do som'. Este 'corpo sonoro' é transmitido na atividade de um meio, uma vez que 'princípio ativo' do corpo (ver: **I, 2.3 Premissas importantes: do som ao ator**) corresponde ao conjunto de conversões energéticas e movimentos ou, numa esfera mais ampla, somente movimentos, já que a consistência das coisas de fato age, atua, move-se, mas na forma de consistência-corpo. *O corpo do ator é unicamente a corporificação da música, encarada como organização do movimento*. Poeticamente: o corpo é uma dança.

4.2 Plasticidade: a resposta dada antes da pergunta

¹⁶ MARCONDES, Gabriela: *Voz, oralidade e concretude: poesia concreta, música concreta e poesia sonora*.

A pesquisa provocadora deste escrito buscou de um lado combinar atividades significativas dos últimos anos no contexto do trajeto de busca artística que migrou da interpretação musical para a atuação cênica. Pensada dessa forma no seu início, a investigação insistia em reivindicar um espaço de criação, um espaço que em verdade já estava lá como realização concreta, só que sem um filtro, uma perspectiva ou uma seleção perceptiva adequada. Na prática musical mais intensiva do período da graduação (2000 - 2006) legitimou-se uma relação afetiva, para não dizer uma relação direta, entre as obsessões e corporeidades musicais (estabelecidos através do estudo intensivo e contínuo), os desenhos da infância, com suas massas de cor, e os desenhos da adolescência, com suas fixações gestuais-gráficas. Vejo que a prática de desenho e sua lógica de 'preenchimento e modificação das superfícies' se mostrou bastante eficaz como visualização dos problemas musicais no corpo. Transcrevo novamente o depoimento do compositor Rodolfo Caesar, onde ele opina que “uma imagem não é propriedade do olho, habita todos os sentidos. Uma imagem ‘tátil’, p. ex. a granulicidade, tem correlatos visuais e sonoros. A qual sentido pertence?” (FERRAZ, 2007: pág. 39)¹⁷

A especialização musical (aperfeiçoamento da técnica e concepção do instrumentista, assimilação de conhecimentos diversos, como os de contraponto, gesto musical, repertório etc), foi posterior ao período de maior investimento nas artes plásticas, mormente gráficas, período esse marcado pela germinação de um estilo gráfico, com um forte cunho linear (de linha). Contudo, a formação musical posterior conduziu à matização e expansão desses gatilhos de cores, massas, traços e linhas, só que com campo de aplicação deslocado, fora do alcance, uma vez que o trabalho do instrumentista musical sobre o próprio corpo, sendo corpo a entidade subjacente (ou correspondente, conforme vimos) à inteligência mecânica, permaneça, à exceção talvez de alguns cantores, em sua maior parte velado para os estudantes de instrumento. As experiências plásticas promoveram associações e expansões ao intensificarem o processo de percepção e desdobrarem vislumbres de diferentes caminhos para o corpo.

¹⁷ CAESAR, Rodolfo: op. cit.

O corpo é merecedor de atenção no ensino e pesquisa da música instrumental, nisso não resta dúvida: antes se mantém notável, entretanto, a inquietação no fato de que o corpo não é origem do mecanismo, e sim operação concomitante a ele. Convém mencionar finalmente que a “A área de Performance Musical necessita de maior empenho por parte dos intérpretes-pesquisadores no sentido de registrar as muitas horas de estudo no instrumento e permitir que a transmissão dessa experiência se dê de forma mais eficiente” (CARDASSI, 2006: pág. 1)¹⁸ e expanda seus limites em fricção com outros impulsos que possam se apossar de um destino produtivo no interior das câmaras do treinamento musical.

4.3 O mecanismo: perguntas suspensas

Foi comentado (**I, 1.2 Panorama de motivações**) que pensávamos em ‘mecanismos musicais’. Gostaria de revisitar a essa discussão. Seria possível verificar a ‘abertura’ do termo e definir ‘mecanismo’ de forma mais abstrata, ao dizer que mecanismo é algo que diz respeito ao movimento? Gostaria também de reforçar a hipótese do ator em perspectiva de ser agente de movimento, ou seja, dotado de mecanismo, incluindo, porém, a categoria do som como movimento (marcação de ritmo, propagação de ondas, vibração de notas, emissão de fonemas e encadeamento de fonemas). Dos movimentos classificados como som àqueles não considerados ‘sons’, por causa da sua amplitude reduzida, muito aumentada ou puramente fora de escala, está uma faixa de imprecisão cujo tamanho e uso variam de acordo com os critérios adotados (para retrospecto verificar: **I, 2.3 Premissas importantes: do som ao ator; I, 4.1 Do ator ao som**). Gostaria ainda de verificar se é possível a seguinte generalização lógica: a música se ocupa do mecanismo, partindo do modelo sonoro de mecanismo e se relacionando, através de analogias, com outros modelos.

Na sequência, exemplos de dois eventos biográficos de potencial para serem computados no painel de ‘gatilhos’. Como ator, vivi dois episódios marcantes na vivência do ‘tempo como massa’. A primeira situação foi dançar suave, lenta e livremente – e, por menor que fosse o movimento, eu não poderia parar. Isso

¹⁸ CARDASSI, Luciane: *Sequenza IV de Luciano Berio: estratégias de aprendizagem e performance*.

configurou a percepção precisa de que há algo no corpo que nunca para. A segunda situação tem a ver com um estado que se manteve depois de um exercício que era: dizer um grande texto em voz alta, abolindo as pontuações e fornecendo, em todos os fonemas das frases, a mesma acentuação, pelo menos a mesma intenção de disparo (o mesmo mecanismo), intenção que às vezes deixava escapar um fragmento maior de texto. Mas o dispêndio dessa energia tinha de ser em cargas regulares, fazendo manutenção da regularidade do pulso; instrução que mantinha a atenção no 'relaxamento possível'. O que ocorria de fato com o relaxamento era que se ganhava cada vez mais energia, e o contínuo de acentos amplificava sua intensidade confortavelmente. As duas ocorrências citadas contém potencial de transposição dos seus princípios de atividade ('gatilhos') para oportuna simplificação, síntese, radicalização, fundamentação.

5. Objetivos

5.1 Definição da abordagem

'Atuação e voz concreta.' Eis o título. As ambições mais gerais do trabalho dizem respeito à conceituação de uma musicalidade profunda no corpo, sendo que no decorrer da pesquisa descobrimos que a musicalidade profunda compreende a princípio aquilo que viemos a entender como a expectativa de uma experiência vocal que atacasse radicais, questões fundamentais. Mas ainda faltava uma base clara de trabalho, uma materialidade metodológica ou um MATERIAL que lhe fosse própria ou que simplesmente impuséssemos à voz do ator. Logo, cabe agora refletir um pouco sobre a radicalidade em questão. Acredito que a radicalidade tenha dois focos que se complementam: o aspecto de se 'desafiar' o ator, e o aspecto da 'voz concreta'. O desafio delineia uma tarefa a ser cumprida, ou uma ação aonde se põe algo em risco. A concretude se une à noção de desafio porque aquilo que se encara como desafio está palpável. Vejo o desafio na matéria em questão. Por exemplo: a ação da fala tem algo de empurrar, presente quando empurro o ar para falar; ou basta perceber a pressão da ação corporal que marca os enunciados, ou basta ler em voz alta o que se lê (usar a voz vocal). O quê seria empurrar uma pedra com uma fala? Implica numa energia psíquica, na necessidade de um 'foco de energia'. "O verdadeiro "suporte" do som não é uma matéria, mas sim uma energia". (MENEZES, 2006: pág. 380)¹⁹

5.2 O desafio

Analisar o desafio que se ritualiza ou se interioriza em várias facetas na sociedade humana é uma tarefa antropológica respeitável. Podemos pensar que são práticas sociais e que colocam à prova habilidades, capacidades, instintos e, no fim, põem em pauta a sobrevivência, explicitando o sacrifício frente a um conhecimento ensinado e diante das imagens em vias de superação, fazendo amadurecer um ser individual por seu confronto com dificultadores normalmente aceitos e estimulados

¹⁹ MENEZES, Flo: *Música maximalista: ensaios sobre a música radical e especulativa*.

pelo ser coletivo. Há desafios de persistência, austeridade, força, desenvoltura, raciocínio. Acerca dos desafios que os 'cantadores' (repentistas nordestinos) fazem, está no *dicionário Grove* que "os cantadores se enfrentam uns aos outros em desafios rivalizando na capacidade de improvisação e em presença de espírito." (SADIE, 1994: pág. 163)²⁰

Há sempre um aspecto da vida que é desafiador. Ao ponto em que, para manter-se vivo, é necessário manter algum grau de desafio diante de si. A nossa versão do desafio é sempre uma 'grande' tarefa, um itinerário a se cumprir, provido de 'grande' espaço livre. Não se pode perder de vista que se está sempre em circunstâncias de laboratório de criação, e isso faz com que as regras se adaptem às situações. Por exemplo: fale continuamente durante dez minutos. Sobre o quê poderíamos falar? O que lhe ocorre?

5.3 O concreto

*um som material ou concreto é reputado
como tendo estreita afinidade com os objetos materiais que o produzem*
(MACIUNAS, In FERREIRA, 2006: pág. 79)²¹

O quê é concreto na voz do ator? Após alguma investigação, consideramos que o ar, nas formas de corrente de ar e volume de ar, é concreto, as emoções são concretas, pois são formas reduzidas de ações, o solo é concreto e os volumes e linhas do espaço são concretos. O corpo do ator é 'concreto', mas na medida em que se vai acumulando/ativando/gerando uma matéria sutil decorrente do trabalho, ele vem se tornar mais poroso e volátil ao longo do ensaio e tende a estar posto como uma resultante, colocado em relação a uma ação, que é a sua natureza. A 'palavra', por sua vez, é marcadamente concreta na medida em que, na atuação, ela tende à massa, um material, e participa da escrita corporal em trânsito.

²⁰ *Dicionário Grove de música: edição concisa/editado por Stanley Sadie.*

²¹ MACIUNAS, George: *Neodadá em música, teatro, poesia e belas-artes*. In. FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília: *Escritos de artistas: anos 60/70*.

Usaremos, no capítulo a seguir, parte de uma nomenclatura da chamada *musique concrète*, provavelmente a primeira abordagem sistemática da música eletrônica, desenvolvida por Pierre Schaeffer em seu laboratório a partir do final da década de 40 conjuntamente com outros pesquisadores. A minha intenção com isso é fazer presente, como referência, um pensar sistemático ou um método que lide com a ‘concretude do som’. A pesquisa mencionada tratava da hipótese de supressão da codificação musical convencional, considerada ‘abstrata’. Isso é uma questão de ênfase pois por mais ‘reduzida’ ou intensa que seja – ela pode não remeter a um objeto que foi a fonte *original* do som registrado, e pode certamente dispensar o solfejo tradicional, que é um tipo de representação visual, mas remete a qualidades plásticas do som, qualidades ‘internas’ –, a visualidade permanece inerente e indissociável aos materiais sonoros.

(...) Advém daí a escuta reduzida, uma suspensão de relações simbólicas e indiciais (como referências ao solfejo tradicional e à fonte ou à causalidade do som) através da qual o objeto se revela como um agregado de qualidades de forma e matéria sonoras. (PALOMBINI, 1999)²²

concreto. *Adj.* **1.** Que existe em forma material. **2.** Que é considerado no objeto de que faz parte e não abstraído dele. **3.** Que tem consistência mais ou menos sólida; condensado, espesso, solidificado. **4.** Que exprime um objeto particular, delimitado. **5.** Claro, definido. **6. Filos.** Diz-se de coisa ou de representação que se apresenta de modo completo, tal como lhe é próprio apresentar-se na sua realidade existencial. • *S. m.* **7.** Aquilo que é concreto (1). **8. Constr.** Mistura, em proporções prefixadas, de um aglutinante com água e um agregado constituído de cimento e pedra, de sorte que venha a formar uma massa compacta e de consistência mais ou menos plástica, e que endureça com o tempo; (...) (FERREIRA, 1988: pág. 167)²³

O que utilizaremos?

Reitero que tenho usado várias matérias, ideias do desenho, pois este é concentração de ação mecânica e rastro de pigmento nas ações de trânsito, ocupação e habitação: um inventário de gatilhos significando processos de linha, traço,

²² PALOMBINI, Carlos: *A música concreta revisitada*.

²³ *Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa*.

preenchimento, acúmulo, distinção e marcação: um inventário de gatilhos significando processos de linha, traço, acúmulo e preenchimento: delineio regiões de escrita, potências, embates e movimentos, suas contrações e vácuos, peças máquinicas, peças mecânicas. Novamente 'mecanismo', palavra bastante usada no âmbito da música em contexto de técnica instrumental e sentido de especificidade de manobras instrumentais e 'ações instrumentais' (BERIO apud CARDASSI, 2006: pág. 2)²⁴.

Uso a capacidade que o ator tem de trabalhar a matéria afetiva e conectar elementos, através de sua transmutação em 'movimento puro'. Nesse sentido a inserção, como concretude da música, da 'energia'. Ela resguarda um estado de potência, corporificado na voz, que é conector por excelência. Chamado, vocativo, provocador, alarme, ordenador. O pensamento de Valère Novarina em seu *morada frágil* complementa:

Louis de Funès dizia: "Essa operação do espaço pelo tempo, e do tempo pelo espaço, em quatro, oito, dezesseis e trinta e dois, em sessenta e quatro, esse esquadramento que multiplica o espaço pela linguagem, é também o que venho reabrir no teatro pela abertura de minha boca." (NOVARINA, 2009: pág. 66)

Adiante usaremos amostras que acompanham a pesquisa artística, pelas quais a curiosidade em grande parte se responsabiliza. Efetivar-se-á uma adequação e um elo com o recorte *dramático* (ver: **I, 2.2 Premissas importantes: atuação**) e *concreto* conforme já delimitado.

²⁴ CARDASSI, Luciane: op. cit.

PROPOSIÇÃO

CAPÍTULO II

CAPÍTULO II – PROPOSIÇÃO

1. Observações importantes

1.1 O nome

Admitiu-se usar o termo 'desafio' em necessidade de um constante refinamento e radicalização das propostas de treinamento. Estas propostas se fundamentam na concepção de que exista uma atitude perante o trabalho vocal do ator alternativa à atitude meramente técnica e centrada na realização unicamente de resultados da fala, de uma fala clara e sonora, 'conteudística', 'informativa'. Nenhuma novidade. Ocorre algo mais no desafio vocal: uma passagem de ruídos, movimentos, em suma: outros sopros que podem inclusive resultar numa fala considerada apurada, mas na direção de outra esfera de acontecimentos.

DESAFIOS

Desafios é a sequência de movimentos ou exercícios que, numa primeira impressão, dão-nos a sensação de serem ações que não conseguiríamos realizar, impressão essa fundamentada muitas vezes no medo ou insegurança de lançarmos nosso corpo para realizá-las. Coloca-se um desafio: que as enfrentemos. Não necessariamente para acertar, mas para enfrentar o fantasma da insegurança, pois, na realidade, a maioria dessas ações não apresenta complexidade alguma. (...) vá caminhando lentamente até desvencilhar as travas que o impediam de acionar aquela ação. (...) Quando vamos nos apropriando do domínio do movimento para a realização das ações inicialmente julgadas impossíveis, outros domínios e apropriações vão sendo obtidos. (JANUZELLI, 1992: págs. 182, 183)¹

Posso considerar de partida que um dos pontos aqui relativos à insegurança que levaremos em conta está diretamente ligado a uma incerteza: não saber o que fazer. Explico: o desafio não objetiva a cena: configuram-se cenas, mas o princípio vigente ainda é o do laboratório com ênfase em se refinar a própria proposta, o desenvolvimento dos gatilhos, ao cabo de que a tendência natural é do surgimento de

¹ JANUZELLI, Antonio: *O ofício do ator e o estágio das transparências*.

um corpo com uma predisposição total de resposta ('afinado' nos parâmetros do desafio em questão), e por consequência de 'jogo'.

“**desafio.** S. m. 1. Ato de desafiar. 2. Provocação, porfia. 3. Bras. Liter. Pop. Cantoria em duelo, mais violenta do que a cantoria comum. (...)” (FERREIRA, 1988: pág. 203)² Vimos que são propostas simples, com complicadores particulares – ou gatilhos, deflagradores, reagentes: princípios musicais engatilhados. Os exercícios desenvolvidos durante a investigação, ao se depararem com os problemas relativos à realização de um texto verbal escrito, por exemplo, chegam a configurar um esboço, uma solução válida, ou até mesmo satisfatória para esses fins, mas o desejo era que esse ‘achado’ ou resultado (falávamos em soluções) fosse um campo de entendimento dentre muitos outros trazidos da proposta musical em particular que fosse um conjunto material das manifestações sonoras. Ação sonora significa música e vice-versa. Já foi dito que selecionamos, enquanto campo de ação sonora, as variações e combinações permutáveis dos elementos intensidade, densidade, duração, velocidade e ataque. Os cinco estão interligados, e cada um deles ‘funcionaliza’ um limite onde se pode passar à função de outro, num câmbio constante. Intensidade-densidade-duração-velocidade-ataque-intensidade. Pode-se pensar seguramente em um laboratório global ou de improvisação livre em que se experimenta a situação onde isso ocorre.

1.2 400 nomes

Como recurso discursivo e modo de explicação serão usados também outros ‘nomes-chave’ importantes, principalmente por sua ‘versatilidade’ de emprego, como variação, continuidade, consistência, ritmo etc (**ver em ANEXOS: 400 nomes para música**). Todos estes termos extras estão vinculados a uma maneira igualmente específica de analisar os sons e relacioná-los. Por vezes esses nomes secundários se acoplam e intensificam os cinco gatilhos escolhidos. A respeito disso, comenta-se que é preciso um estudo metódico das analogias musicais, sendo que uma seleção adequada pode vir a ser diretriz para que se extraia do teatro sua escrita mais potente.

² Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa.

Com relação ao anexo **400 nomes**: ali se acrescentou ao vocabulário clássico, escolar, técnico, tanto de sistemas de composição quanto estilos de escrita, outras categorias analíticas: o tratamento plástico, a abordagem matemática e ‘analogias produtivas’. Elenquei, distraidamente ou não, questões que, conforme visto, estão articuladas à prática musical, e seu sentido desdobra do ‘campo de visão’ projetado pelo sistema analítico em uso; em suma, seria preciso examinar cuidadosamente um grande número dos verbetes em **400 nomes** para apreender uma lógica geral de aplicação da opção analítica musical na composição cênica, ou antes, na pedagogia do ator. Falo de uma lógica e não de uma fórmula. É logo sintomática a inclusão (em 400) de muitas metáforas e palavras que não são de uso corrente na própria música. Não bastasse esse dado, é provável notar muitos dos verbetes fazendo funcionar a hipótese instrumental (que axiomatiza: ‘o músico é um instrumentista’). Isso se deve à minha formação como instrumentista e ao meu desejo de ‘virar do avesso por dentro’, recriar alguns ensinamentos que abarcam, por exemplo, as formas legitimadas de se fazer música e ensiná-la.

Para prosseguir, tomemos o exemplo da arte sonora. Tomemos agora um exercício de essencialização para ela. Seria a música somente a língua do som, o esquema gráfico e o referencial estilístico que estruturam seu entendimento, sua linha de forma e seu discurso de obra? Ou melhor, seria dizer que a música é um tipo de instinto ou inteligência que se dispõe a reagir na forma de som? Perguntas.

Arte em geral e a consistência na arte têm a ver com chegar às perguntas fundamentais. Muito das respostas que buscamos e não as temos, é por que não se aprendeu ainda a construir a pergunta, e se digo ‘construir’, é por uma atitude voluntária, pois assim digo que esse problema é real, é material. Ou seria mais o momento de cavar do que de construir, como um minerador? O fundamento, fundamentais. Falando diretamente, se tua inquietação, se tua pergunta é sólida, você poderá fazer o que quiser, pois a pergunta orienta a realização a partir de agora: os efeitos de um enraizamento. Mas como vim parar aqui?

Deleuze designa consistência como sendo aquilo que faz as coisas ficarem juntas, traçando um elo com uma “consolidação” (Deleuze, 2008: pág. 133 e 138 em

diante)³: “o que torna o material cada vez mais rico é aquilo que faz com que heterogêneos mantenham-se juntos sem deixar de ser heterogêneos” (pág. 141). Além das especialidades artísticas, na intersecção delas, aliás, isso se confirma. Às vezes até mais. “O que chamamos de maquínico é precisamente esta síntese de heterogêneos enquanto tal.” (pág. 143) Com certeza, é penoso à arte que ela tenha muitos ‘artistas’ e poucos ‘perguntadores’ ou ‘consolidadores’, no sentido ‘arquitetônico’ de que eles fariam um elemento levantar questões junto a outro elemento: uma funcionalidade local, de fato um “território”, remetendo ainda ao texto de Deleuze *acerca do ritornelo*. Parece que o *corposom* coloca, igualmente, o reconhecimento da necessidade de consistir, e não é à toa que discutimos o desenho (ver: **Cap. I, 4.**) e discutiremos ainda assuntos heterogêneos entre si que não o deixarão de o ser. Uma heterogênese.

O ‘radical do problema’ (a pergunta fundamental): como colocar a hipótese de um corpo que venha da voz, ou seja, uma espécie de concretização da voz? Inspirados no dramaturgo Novarina diríamos ‘concretização do sopro da palavra’. Essa radicalidade ou radical recém-designado deve estar presente tanto na elaboração das solicitações (bases) corporais necessárias para que os ‘problemas vocais’ desejados apareçam (posto que o real palpável e toda a arte, ainda que fantasmática, venha do chão: Woyzeck escuta os maçons no solo) quanto no espaço (também lido como corpo) conformado pela mecanicidade dessa voz que vem a conquistar um status corporal *por si mesma*: acrescento que vemos ser possível ler o corpo como massa de atividade; acontecem flagrantes da suposta corporeidade se dobrando e sendo feita dobra. Mas então, tudo é corpo? Não. Corpo são os resultados relevantes, significativos e palpáveis de toda atividade, incluindo aquela que ressoa na abóbada ‘ancestral-histórica-causal’ com as quais somos cúmplices integrais; ela nos fornece, mediante a continuidade de seu padrão, diversos modelos perceptivos e, por conseguinte, avaliativos, muitos dos quais reproduzimos sem notar, tamanha é a identificação com esses padrões de funcionalidade (constituindo de modo espantoso a subjetividade, a pessoalidade, a individualidade, a intimidade, as imagens de si e, acima de tudo, a débil imagem do todo das relações humanas).

³ DELEUZE, Gilles: 11. 1837 – *acerca do ritornelo*. In.: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4.

Chegar às perguntas fundamentais me parece ser a raiz (de novo, 'o radical') da presença ou 'presentificação' de alguém em determinada situação, pois essa presença 'corta' a situação, introduz alguma coisa definidora, diferente. Presença é um corte. Proponho então mais uma brincadeira especulativa. (ver: **I, 2.3 Premissas importantes: do som ao ator**) Pense num trabalho sobre personagem: quanto mais a personagem tem claro o que ela deseja, ou quanto mais direta e pulsante for a conexão do ator com aquilo que poderá mover os ditos, feitos, até chegar à respiração e o peso (enfim, os textos) da personagem (independentemente do método e dinâmica de trabalho próprios que este ator possa desenvolver), ou ainda: quanto mais precisamente sabe o ator daquilo que quer da personagem, da sua simbiose (ou seja, da sua aliança) com ela, maior ('mais impressionante') será o efeito causado por aquela atividade, aquela esfera ativa, inclusive em virtude da melhor localização da pessoa do ator na esfera dos acordos, dessas alianças (a ficção, por exemplo, é uma espécie de acordo). Isso depende de chegar aos radicais, às perguntas fundamentais, à raiz. Sob suas 'máscaras mutáveis' (OLSEN, 2004)⁴, o homem incógnito: e depois de tudo continuaremos perguntando "porém, o que é atuar?" (pág. 3)

Na nossa comunidade de artistas-pesquisadores discute-se bastante a *performance* e a *performatividade*. Vou especular novamente. Uma combinação possível dos dois termos, ainda que precária para fins teóricos, com elementos retirados de um histórico das duas definições, seria: *uma situação real em que o ator se mostra como si mesmo, na concretude do espaço-tempo atual, não ficcional*, de um "presente absoluto" (GALIZIA, 2004: pág. 84)⁵ revelando o *artificialismo da construção cênica*, uma "desrealização cênica" (FERNANDES, 2010: pág. 134)⁶ ou a *natureza cênica*, através da explicitação de um nível de "irrepetibilidade" (LEHMANN, 2007: pág. 224)⁷ e um número de "variáveis abertas" (COHEN, 2006: pág. 17)⁸, com uso de *linguagens híbridas* e "processos de composição autorais" (FERNANDES, pág. 133) que enfatizam a "intensidade de uma comunicação "face a face"" (LEHMANN: pág. 225) e

⁴ OLSEN, Mark: *As máscaras mutáveis do Buda dourado: ensaios sobre e dimensão espiritual da interpretação*.

⁵ GALIZIA, Luiz Roberto Brant de Carvalho: *Os processos criativos de Robert Wilson: trabalhos de arte total para o teatro americano contemporâneo*.

⁶ FERNANDES, Sílvia: *Teatralidades contemporâneas*.

⁷ LEHMANN, Hans-Thies: *Teatro pós-dramático*.

⁸ COHEN, Renato: *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*.

problematizam a *auto-transformação*, conjuntamente com outros interferentes cujo grau de eficácia de “êxito na comunicação” (LEHMANN: pág. 227) varia bastante. Aqui dizemos *peformatividade* por causa de sua dimensão qualitativa (uma qualidade musical de algo é a musicalidade desse algo etc) e não pelas formas de ação relativamente autônomas surgidas nesse viés (como dramaturgias da performance), por mais que as manifestações de performance – com seus elementos constituintes de linguagem-performance, código-performance ou plano-performance – assinalem características teatrais ou, melhor dito, de teatralidade.

2. 'Disposição performática'

A opção foi nomear 'desafio' os exercícios vocais concretos que visam sua própria radicalização. Enquanto projeto, tal opção foi estimulada pelo pensamento e música do cantor e performer basco Beñat Achiary, cujos ditos vêm privilegiar uma atitude emocional-ativa (uma disposição) com relação ao nosso mote, de uma presença guiada pela voz. Do músico iniciamos com o seguinte fragmento:

(...) Idealmente, é o instinto inato do performer – e o benefício da experiência – que permite que ele/ela escolha o momento preciso no tempo e [escolha] personificar a canção. Um tal ato produz por vezes um sentimento de 'eternidade' no performer. São o corpo e a alma do artista os que autorizam a canção ser personificada [presentificada]. (ACHIARY, 1999: entrevista. Tradução minha. Os textos em [] são alternativas e comentários da tradução)⁹

Que ele/ela escolha o momento preciso...

Imprimindo-se a sugestão antecedente de 'disposição performática' no trecho acima citado, retirarei daqui então uma justificativa para vincular essa disponibilidade emocional-ativa com uma ética-estética da escolha.

Achiary é um improvisador vocal. Na improvisação o fator-escolha é de extrema importância, ladeando o fator-escuta, tornando-se inexorável e decisivo e incluindo as várias etapas do fazer da atuação entendida mais amplamente: um verdadeiro fator de consolidação, um fator que se estende à estética de vida: a própria arte está mantida no ponto de maior condensação e máximo de radicalidade quando nascida 'da escolha profunda que sempre difere de si mesma'. A escolha de elementos é uma forma de se chegar às perguntas fundamentais.

É preciso agora deter-nos à relação do desafio com a performance, uma vez que o verbete 'disposição performática' nos serve por ora de mero transporte entre as duas ideias. Antes disso, surge a oportunidade de esclarecer junto ao leitor o seguinte ponto: por que, ao invés de 'disposição performática', não escolhi 'disposição de jogo'?

⁹ Beñat Achiary: *Sound Carver – interview by Chris Blackford*. Ver ANEXOS.

Quero colocar em debate aqui o lado prático dessa diferença, pois parece que as definições e prescrições a respeito do que seria 'jogo' são decerto bem satisfatórias. Jogo: uma interação prazerosa com os arredores, envolvendo regras pré-estabelecidas e/ou colocadas em negociação durante o seu decorrer. A motivação e a própria interação do jogo são conduzidas por uma gama de estímulos específicos e tendem a responder a novos parâmetros e acontecimentos.

Parece-me que, exatamente à revelia daquilo que o jogo implica de regras e escolhas, de um lado, e ludicidade, improviso, interação e 'evolução' no 'espaço do agora', de outro, o verbete ele mesmo parece induzir a um pensamento signífico aparentemente mais aberto, bem receptivo à captura feita por parte da linguagem e seus modos de explicação, assim atraído fortemente ao universo da remissão, da reunião obrigatória, do ensino; esse risco é grande quando estamos margeando uma realidade cênica e, principalmente, suas formas pedagógicas de jogo que, cabe prevenir, têm aplicações específicas. Da perspectiva de onde estamos existe uma lógica moral no jogo, mas esta deve permanecer em jogo no jogo.

O 'cuidado semiótico' será depois revisto, quando da aproximação do universo da música concreta, pois parece que ela atravessa com bastante coragem o problema dos acordos perceptivos. E talvez a mesma razão esteja a nos mover muito menos em direção da poesia concreta do que para as bandas da música concreta: a diretidade qualitativa, um dos objetivos perceptivos básicos dessa proposta musical, se faz explicitar pelo som-impacto-vivência ele mesmo. Já na poesia concreta o objeto tende a coincidir ou se confundir com o suporte, relação que varia ao extremo caso a caso, fazendo variar ao extremo sua virtualidade ou mesmo o núcleo da sua proposição.

Mas então de que modo essas vivências podem ser lidas? De fato, há um jogo, mas surgido das circunstâncias criativas. Ainda assim teríamos de avaliar obsessivamente a tentação de ensinar algo pelo jogo. Acredito ter motivos razoáveis para cuidar de que inclusive não se fale de jogo o tempo todo. Essas são interpretações inteiramente minhas.

Tudo isso para fazer entender que tenho uma tendência à definição de 'disposição performática', refletida na intensificação ou nos processos envolvidos numa 'presença bruta' ou qualidade de presença, do que a 'disposição ao jogo',

contendo 'jogo' que, quando enquadrado em práticas de produção de conhecimento, quase sempre acaba na palavra, na explicação do que aconteceu e, por fim, na representação, no comentário e na obrigatoriedade do diálogo. As ações devem gerar discussão, mas ainda cabe "reivindicar o direito universal e inalienável à recusa do diálogo. Proclamar o direito à improbabilidade e à impossibilidade da comunicação. Reservar-se, no reino da tirania do entendimento, o direito ao desentendimento." (CORRAZA; SILVA, 2003: pág. 12)¹⁰ Uma assertiva provavelmente fora de contexto, mas cuja força desejo 'imprimir' aqui.

¹⁰ CORRAZA, Sandra Mara; SILVA, Tomaz Tadeu da: *Manifesto por um pensamento da diferença em educação*.

3. O passeio corporal da performance

29. O processo é mecânico e não deve ser adulterado. Deve seguir o seu curso.

(LEWITT In. FERREIRA; COTRIM, 2006: pág. 207)¹¹

Sigamos adiante. Dei a entender que o desafio comportaria um enfrentamento da incerteza. Essa incerteza poderia certamente se entendida e estar transposta àquela região da fala que comporta as flutuações, curto-circuitos e ruídos do dizer. Neste estágio encontramos no *dicionário de linguagem e linguística* uma adequada abordagem de 'performance', de onde nos cabe a interpretação de certas pistas para conceber e apropriar-nos do desafiar. É dito sobre performance que esta consiste em "Enunciados reais, produzidos por pessoas reais."

Quando falamos, nossos enunciados sofrem com frequência vários tipos de distorções: cometemos lapsos de língua, esquecemos coisas, fazemos pausas para achar a palavra correta, começamos um enunciado e imediatamente o interrompemos, podemos até mesmo perder de uma vez o fio daquilo que estávamos dizendo. (TRASK, 2004: pág. 225)

Ainda são mencionadas distorções no âmbito da escuta. Segundo o fragmento consultado, haveria linguistas que "têm um profundo interesse pelos erros de fala; desses, pode-se dizer sem problemas que estão envolvidos no estudo da performance." (TRASK, 2004: págs. 226) Já o *dicionário de semiótica* tem um ponto de vista mais cifrado ao ponderar que "considerada produção de enunciados "nas condições reais da comunicação", isto é, como conjunto de realizações ocorrenciais, a performance não se deixa formular em modelos linguísticos." (GREIMAS, 2008: pág. 363) O texto então conclui que "a performance identifica-se, numa primeira abordagem, como o ato humano, que interpretamos (em português comum) como um "fazer-ser" (...)". Esse fazer-ser consiste em um 'falar-estar' ("enunciado de estado") regido por um 'falar-fazer' ("enunciado de fazer"). "A performance surge, então, independentemente de qualquer questão de conteúdo (ou domínio de aplicação),

¹¹ LEWITT, Sol: *Sentenças sobre arte conceitual*. In. FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília: op. cit.

como uma transformação que introduz um novo "estado de coisas" (GREIMAS, idem: ibidem).

Assim, o que chamei de 'disposição performática' sugere

PRIMEIRO FATOR.

A disponibilidade quase total aos 'erros da fala' e

SEGUNDO FATOR.

Um distanciamento da linguagem verbal em que seus fatores intrínsecos e valores internos de remissão, representação, comunicação, explicação e diálogo são colocados em suspenso porque são antes abrangidos por um passeio de outra ordem.

É certo que seja um passeio corporal, mas suspeito não ser corporal no sentido de 'meu próprio corpo', é mais 'a corporalidade das forças', que responde de maneira diferente: as reatividades das forças no ambiente em questão, uma prática 'alquímica', jogo extremamente sutil entre corporalidades, entre "meios" (DELEUZE, 2008)¹², o jogo quase sutil demais para ser jogo, dando sustentação e condições de permanência nos lugares da além-palavra e da pré-palavra sendo estes, entretanto, lugares imersos numa profusão de palavras: o fluido do qual deriva a minha língua 'natal': do trabalho mano-bucal instintivo à glossolalia. Pistas. Falsas pistas? Está apresentado o risco. Aqui, contudo, se evidencia a importância do código, só que em condições bem diferentes daquelas ordinariamente admitidas; ele se dá em rotas convergentes e acordos momentâneos, quando a palavra se reintroduz emergencialmente. Isso pode ocorrer em qualquer elaboração cênica: negociação e declaração das posições finitas. Quando a palavra acontece assim, ela atinge o seu mais completo grau de magnetização. Da consciência dessas posições magnetizadoras em acordo finito evocamos o que Paul Zumthor chamaria de "*competência na performance*", numa hipótese de conjugação dos dois conceitos: "eu diria que ela é o saber-ser." (ZUMTHOR, 2007: pág. 31)¹³ Ao fim desse passeio o jargão performático 'afirmação da

¹²DELEUZE, Gilles: 11. 1837 – *acerca do ritornelo*. In.: op. cit.

¹³ ZUMTHOR, Paul: *Performance, recepção, leitura*.

fragilidade' passa a funcionar. O necessário processo de fracasso e 'renovação das consciências', que só recebe esse nome na falta de um outro melhor: 'renovação dos discursos' soa distante demais e quase como se pudéssemos nos descompromissar com eles, os discursos.

Zumthor, também sobre a performance: "Entre o sufixo designando uma ação em curso, mas que jamais será dada por acabada, e o prefixo globalizante, que remete a uma totalidade inacessível, se não inexistente, *performance* coloca a forma, improvável." E o autor considera o problema da repetição: "Cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda." (idem, ibidem: pág. 33) E vai ainda mais longe quando oferece uma estranha contingência ao corpo, uma espécie de reserva sólida da qual muito pouco é sabido: "o corpo não está jamais perfeitamente integrado nem no grupo nem no eu." (...) "O corpo permanece estranho à minha consciência de viver." (pág. 80)

Convém ainda uma visita ao pensamento teatral da performance.

O teatro é tradicionalmente considerado em sua visualidade e seu aspecto de demonstração, por vezes suprimindo enfoques alternativos para a interação entre performer e sua mídia, receptor ou público; penso que a 'visualidade visual' do teatro pudesse ser interrompida ou ser sobreposta por uma 'visualidade sonora'. Não é com pouca razão que, devido à função estratégica do olho e da maior velocidade da luz com relação ao som, o corpo visível do agente (ator, performer) da cena se precipite rumo à primeira funcionalidade reativa, literalmente como reator da ação, catalisador, captador, basta que se insira, em sua superfície, um código que induza à alteridade. Já para ouvir é preciso mais tempo.

Essa 'visualidade sonora' é um dos motes da seção que comenta a *musique concrète* (ver: **II, 6 Música concreta**).

4. A 'performance terrestre' contida no desafio

4.1 Presença do mundo

De acordo com Renato Cohen, "a rigor, antropológicamente falando, pode-se conjugar o nascimento da *performance* ao próprio ato do homem se fazer representar (a *performance* é uma arte cênica) e isso se dá pela institucionalização do código natural". Cohen desenvolve a idéia dizendo que

Dessa forma, há uma corrente ancestral da *performance* que passa pelos primeiros ritos tribais, pelas celebrações dionisiacas dos gregos e romanos, pelo histrionismo dos menestréis e por inúmeros outros gêneros, calcados na interpretação extrovertida, que vão desaguar no *cabaret* do século XIX e na modernidade. (COHEN, 2004: pág. 41)¹⁴

Há um aspecto ancestral residente na concepção de Achiary. Assim, ao explicar sua conexão com a terra, ele vai preparar uma visão do desafio. Anotei também outros pontos que poderiam chamar a atenção.

(...) Para mim tudo canta, e tudo é capaz de cantar – uma escultura ou um ser animado podem ser uma canção, tal como a árvore sacudida pelo vento ou a minúscula dança de um inseto. A primeira coisa que cantou para mim foi a minha terra natal. (...) Tenho cantado desde o dia em que nasci e, assim como o é para todo o povo basco, cantar para mim tem sido um ponto central de todo evento da vida: celebrações, cultos, momentos de solidão, trabalho. Nós cantamos o tempo todo, estando sozinhos, entre amigos ou em grupo. (ACHIARY, entrevista: 1999)

Minha terra natal... tenho cantado desde o dia em que nasci...

Esta sentença introduz (no horizonte de uma concretude poética) o pressuposto de linhagem da qual você toma nome, sendo você a continuação de algo que um cotidiano sociocultural fez trabalhar até os dias de hoje; a relação básica com as práticas, as trocas, a terra; os múltiplos cruzamentos que perfazem as interações de um mundo social até chegar à terra-mãe que é novamente o chão. Além disso, sou

¹⁴ COHEN, Renato: *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaco de experimentação*.

provocado por outros dois temas que se veem às vezes interligados. A nostalgia e um recorte para 'cultura'.

O filme *nostalghia* (1983) de Andrei Takovski (1932 – 1986) acredito poder encorpar o primeiro tema enumerado. Nicolai Medtner (1880 – 1951), o compositor moderno-neoclássico (por uma questão de escrita), romântico-tardio, porém (por uma questão de objetivos), registrou “não consigo encontrar as palavras para dizer o quanto sinto falta da minha terra mãe” (1923) e “eu estou escrevendo isso na minha língua mãe e, claramente, para a terra natal que educou a mim e minha feição artística” (1932).

Sobre a significação do segundo tema enumerado, a cultura, pode-se dizer: “todas as crenças e práticas de uma dada sociedade.” (WINCH, 2007: pág. 57)¹⁵ Contudo, perseguimos uma definição melhor, e aqui está ela: “há, entre os membros de uma sociedade, um certo grau de consenso sobre como classificar as coisas a fim de manter alguma ordem social. Esses sistemas partilhados de significação são, na verdade, o que se entende por “cultura”.” (SILVA, 2000: pág. 41)¹⁶ O universo de Achiary está vinculado aos motivos abordados. Mais uma vez, formular um campo de atuação condizente com o reconhecimento dos materiais básicos de trabalho: materialização das perguntas fundamentais.

Tudo canta, tudo é capaz de cantar...

O canto parte de uma percepção do mundo: canta-se estados de espírito e a realidade existencial-material como um todo. O mundo pode ser canto. Um dado operante aqui é que a percepção ‘em si’ é tida como obra, e o status positivo de uma ‘obra de percepção’ é chave bem válida e desejada para compreender de forma mais madura o universo deste artista. É chegada a vez da escuta. Ela é de fato eixo de experimentação, não só do experimentalismo, formando a imagem da escuta não como meta, mas como um princípio, um fundamento participante. Modificar a escuta, acompanhar suas micro-reações e induzir espaços perceptivos, eis o objeto da radicalidade. Nas palavras de Flo Menezes, “todo exercício sobre o fazer artístico é, em

¹⁵ WINCH, Christopher: *Dicionário de filosofia da educação*.

¹⁶ SILVA, Tomaz Tadeu da: *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*.

essência, experimental. (...) “Experimental” é, a rigor, ouvir a música, não tanto fazê-la.” (MENEZES, 2006: págs. 473, 474)¹⁷

Outro dado de grande relevância tem a ver com a acepção artaudiana do atletismo afetivo: uma hipersensibilização voluntária do performer. A partir da performance e das falas do pianista de *free jazz* Cecil Taylor (1930 -) (**ver: disco de vídeo/dados, VIDEO III_Cecil Taylor**) sou levado a entender que o universo, para ele, é feito ou percorrido por dois movimentos contínuos que são simultâneos, um movimento é de expansão e o outro é de retração. O que Taylor é capaz de fazer é transmitir diretamente, através de uma captação pelo corpo, esses movimentos ao instrumento: resulta que sua abordagem do piano é essencialmente espasmódica, com fragmentos maiores ou menores de preenchimento e prosódias aceleradas de ruído e percussão pianística.

Dado o exemplo e seguindo o rastro da ‘disposição performática’, voltemos a citar Zumthor frisando que “a percepção é profundamente presença. Perceber lendo poesia é suscitar uma presença em mim, leitor. Mas nenhuma presença é plena, não há nunca coincidência entre ela e eu. Toda presença é precária, ameaçada.” (ZUMTHOR, op. cit.: pág. 81) Então me ocorreu uma noção, ainda que imprecisa, de uma ‘presença aberta’, bastante próxima da atividade que eu localizo por ‘performance’ neste trabalho. Se uma ‘presença aberta’ se configura é porque alguma atividade relevante suscitou as condições satisfatórias para isso.

4.2 Do desafio mais duro

De volta a Achiary, agora analisaremos alguns pontos da sua arte que redundam na proposição do nosso desafio. Especialista no ‘cancioneiro’ tradicional basco, ressaltou na entrevista que nesse repertório “o fluir da música não contém métrica definida e é potente e fluente ao ouvido. Contudo, sua força é caracterizada não por sua brutalidade senão por sua delicadeza”, e que

¹⁷ MENEZES, Flo: op. cit.

(...) Nesse sentido podemos fazer uma analogia com a noção japonesa de 'modéstia' que, como o canto basco, pode inclusive ser afiado e anguloso ao extremo. A voz cantante basca pode ser descrita como 'basa', significando que pode alcançar alturas extremas com uso da brutalidade ou da força de uma voz de peito. O canto basco também circunda a noção de 'desafio', uma importante escola na vida de toda pessoa basca. (ACHIARY, idem)

Dessa afirmação nossa pesquisa extraiu valioso impulso. Na entrevista o cantor basco repetiria esse termo, como ao declarar que há 'desafios cotidianos', mencionando que os seus conterrâneos se desafiam ao praticar o levantamento de imensas pedras e o corte de árvores com grande destreza, atos vernáculos valorizados na esfera do artístico feito de relações concretas e simplicidade, estabelecidos ambos na vida ordinária: um artístico permeado pelo sentido profundo de "desejo e sabedoria" (idem).

Neste ponto do 'desafio', consigo pensar somente em literaturas materiais. *Afrontas sólidas* proporcionadas pela escrita.

A contemplação ativista das rochas pertence consequentemente à ordem do desafio. É uma participação em forças monstruosas e uma dominação sobre imagens opressivas. (...) O rochedo é assim uma imagem primordial, um ser da literatura ativa, da literatura ativista que nos ensina a viver o real em todas as suas profundidades e complexidades. (...) Mas a literatura do desafio naturalmente deve ser associada à literatura do medo. Basta uma imagem para fazer tremer um universo. (BACHELARD, 2001: pág. 153) (...) Entretanto, Sísifo retesado contra o seu rochedo é a imagem de uma luta real contra um objeto real! (pág. 155) (...) Por exemplo, o rochedo é um dos mestres da coragem. (pág. 159)¹⁸

Robert Smithson.

Os nomes de minerais e os próprios minerais não se diferem, porque no fundo tanto do material quanto do sinal impresso está o começo de um número abissal de fissuras. Palavras e rochas contêm uma linguagem que segue a sintaxe de fendas e rupturas. Olhe para qualquer *palavra* por bastante tempo e você vai vê-la se abrir em uma série de falhas, em um

¹⁸ BACHELARD, Gaston: *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*.

terreno de partículas, cada uma contendo seu próprio vazio. (FERREIRA; COTRIM, 2006: pág. 191)¹⁹

(ver: sequência de intervenções de Beñat Achiary e Jesus Aured conjuntamente com outros improvisadores, na gruta de Isturitz e Oxocelhaya) **(ver: disco de vídeo/dados, VÍDEO IV_ekzia haizean kantari)**

4.3 Bases do trabalho

Achiary é reconhecido internacionalmente como improvisador vocal (com atuação regular em vários festivais de Jazz) e seu trabalho tem como eixo a difusão de versões próprias para o repertório tradicional basco. Ao tomar conhecimento da sua concepção e escutar/assistir alguns registros, penso que assim se poderia, em termos superficiais, fechar uma espécie de circuito de criação: a ênfase na inventividade e vitalidade tímbrico-prosódica do jazz complementar a latência e sabedoria tradicional, escondida, ambígua, da poesia oral e concederia lugar para uma enorme gama de adequações estilísticas. Soa lógico dizer que quando você adota a literatura poética como material de trabalho, não importa tanto se o autor é antigo ou mais recente: as atividades em elaboração tornam a colocar em causa 'reflexos perceptivos' da nossa cultura (ver: **II, 4.1**).

"Tradition is fundamentally evolution" (ACHIARY, 1988: pág. 10)²⁰. É notável em Achiary a prática englobante do par 'vernáculo *versus* experimentação' (*versus* aqui é proposital, uma estética do não conciliável), explicada resumidamente ao se sentenciar que sua arte é dedicar-se à execução inventiva de repertório disponível de canções ou poesias cantadas na rua e tradicionalmente transmitidas, ou ainda "formas poéticas enriquecidas que ainda não receberam tratamento musical" (ACHIARY); essas poesias são lançadas no "experimentar-movimento' do cantor" (idem). **(ouvir: disco de áudio, faixa 4: Beñat Achiary, belaxta)** A empresa de Achiary, segundo ele próprio, se baseia na 'mutualismo' canto/poesia (a poesia concreta insiste: forma = poética = coisa; logo,

¹⁹ SMITHSON, Robert: *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*. In. FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília: op. cit.

²⁰ Encarte do CD *Arranoa*.

Beñat Achiary e sua 'coisa canto'). Ele descreve de modo surpreendente o canto. No geral sua visão tem grande frescor, cabendo comentar:

O canto basco também circunda a noção de 'desafio'...

O 'desafio para a voz concreta', pautado em livre-apropriação do *desafio* sugerido pelo cantor Achiary é lugar para treinamento e criação aonde o acordo inicial (proposição de desafio) é modificado por constante reposição dos objetivos. O caráter laboratorial do desafio se deve ao fator de que se leva em conta o espaço de indeterminação gerado pela pontualidade (programação e estudo prévio) e casualidade (espaço das providências e acidentes) da proposta: o desafio como preparação, laboratório, performance e improviso. É fundamental deixar o espaço livre para a criação.

Aplicado à *performance*, à abordagem performativa da atuação, ou meramente a uma disposição performática que arriscamos nomear, mencionarei Patrice Pavis: "ênfata-se a efemeridade e a falta de acabamento da produção, mais do que a obra de arte representada e acabada." (PAVIS, 1999: 284)²¹

No encalço de variáveis continuando o cerco às leituras disponíveis para *performance*, fui consultar a síntese histórica trazida no *dicionário do teatro brasileiro*, onde é dito: "operando como na fronteira, a performance traz à cena uma série de ações transgressivas, políticas e existenciais." O dicionário citado analisa que, partindo da investigação do suporte material, das inflições no próprio corpo e da variedade de mídias, o *corpus* de artes performativas vai lançar diversos vieses de uma atitude anti-establishment e anti-arte. "Corpos que se cortam, gestos repetitivos, de materiais inusuais como sangue, cera, barro e o recurso à poesia sonora e visual como dramaturgia estão entre os novos meios expressivos propostos." (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006: pág. 240)²²

Ao pesquisar formas novas para suas performances Achiary diz ter o hábito de ler muito da história e filosofia para estabelecer elos de casos ou modalidades similares com a forma poética, a narrativa, a técnica, a sonoridade ou da função da

²¹ PAVIS, Patrice: *Dicionário de teatro*.

²² *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*.

canção ou poema em foco. Provavelmente isto é que queira dizer com “inovações simples, porém cuidadosamente pesquisadas”.

4.4 Tendências da força poética

As letras das maiores canções bascas estão embebidas na mais elevada forma de poesia meditativa. Essas letras podem tomar forma e estilo de poesia épica, trágica ou cômica e às vezes até o estilo extremamente sutil da poesia trovadoresca provençal [região aproximada hoje ao sul da França]. Seu fraseado poético é bem livre e preenche [impregna] as canções e músicas com um senso de desejo e profundo conhecimento. O significado muda constantemente e somente a última linha traz a luz. “Significado, que é o filho do som, é decifrado constantemente por si mesmo” (Octavio Paz). (ACHIARY, idem)

Ele comenta que ‘poetas bascos trabalham não só no fraseado, mas também na “ressonância (significado) das palavras” (idem), por sua vez “incorporadas em suntuosas [exuberantes] frases.” (idem, ibidem) Este é um procedimento análogo ao que era realizado por compositores de madrigais, tais como Claudio Monteverdi (1567 - 1643) e Carlo Gesualdo (1566 - 1613), de introduzir implicâncias musicais na significação dos versos, durante o final do período renascentista e início do barroco. Sobre essa ‘ressonância da palavra’, essa profundidade, Achiary ainda nos informa que

o melhor exemplo disso hoje é a poesia de Jozeau Artze. Há também exemplos de salmodia [possivelmente ‘poesia cantada’] que têm estreita relação com textos importantes, podendo se caracterizar por suas formas curtas, impertinentes [provocativas] (Xikitoak), formas improvisadas (Bertsu) [ou bertso], e outros exemplos cuja ressonância pode ser ‘perfurada’ pelo seu significado na terceira dimensão [profundidade]. (idem, ibidem)

Seu fraseado poético é bem livre... o significado muda constantemente...

Essa nomenclatura do modelo performático para o tratamento da palavra. As formas poético-vocais bascas mencionadas por Achiary, em verdade ações performáticas, são módulos de ação sonora em potencial. A perfuração mencionada pelo cantor basco chega ao limite da violência vocal, não no juízo previdente da voz, de que a voz se machuque por mau uso, mas no fato impactante da agressão realizada pela força física da voz: “sílabas adquirem um poder de escavação, coagulação,

dissolução, volatilização”, no imaginário artaudiano; “elas são lançadas com a intenção de “perfurar”.” (ASLAN, 2005: págs. 258, 259)²³ “Sua dicção é provocante, agressiva, martelada.” (ASLAN, op. cit.: pág. 118) **(ouvir: disco de áudio, faixa 5: Beñat Achiary, Igelak)**

²³ ASLAN, Odette: *O ator no século XX: evolução da técnica, problema da ética*.

5. Bertsolaritza

*A arte não espera o homem para começar,
podendo-se até mesmo perguntar se ela aparece ao homem só em condições tardias e
artificiais.*

(DELEUZE, 2008: pág. 129)²⁴

5.1 Descrição

Qual é a atividade em questão?

A poesia oral basca é normalmente cantada, e parece que um gênero (e técnica) é a performance denominada *bertso*, podendo tomar lugar em vários acontecimentos sociais ou simplesmente reuniões com esse fim. *Bertso* é uma espécie de desafio de improvisação vocal normalmente com um mote dado, que pode ser uma única palavra ou uma grande sentença. O cantor-improvisador ou *bertsolari* deve vocalizar os versos inventados na hora, aonde somente o último verso revela o seu mote. Por isso é que se diz que o *bertsolari* caminha de trás para frente.

O que é dito desse modo de poesia oral é algo curioso: as palavras estão normalmente à frente do canto, que prevalece acima de todos os outros elementos do *bertso* menos esse, pois deve-se preservar uma mensagem, e nisso reside o valor social do gênero: o *bertsolari* parece ser uma figura de convergência na sociedade basca. Tanto isso procede, que os autores de *the art of bertsolariza: improvised basque verse singing* (sem data divulgada), publicado inclusive online, quanto o livro (1995) originário da tese de doutorado (1987) do historiador literário e lexicógrafo basco Gorka Aulestia Txakartegi, *improvisational poetry from the Basque country* afirmam que o valor da poesia é relativo a um outro tipo de conteúdo mais importante do que todos até, que é o envolvimento do público visando a persuasão (ou seja, um processo emocional), de tal maneira que a hipótese central da primeira obra referencial citada é que a *bertso* é uma forma fundamentalmente retórica, e não um gênero literário ou musical. Com relação ao modo de emissão da palavra, há *bertsolaris* cuja prática pode

²⁴ DELEUZE, Gilles: op. cit.

ser mais vista como recitativa ou declamatória, apesar de que 'um verso mal cantado não atinge seu objetivo'.

Outro ponto a ponderar é que essa conjunção perfeita e secular entre texto e canto é a responsável tanto pela preservação das fontes poéticas orais (temáticas, formais, métricas, estruturais) quanto das fontes melódicas, extraídas de cantos populares e cantos litúrgicos ambos arcaicos, e mantidos na memória graças à sua relação com o improvisado que, do ponto de vista musical, apresenta características das quais transcrevi algumas a seguir, na descrição de Gorka Aulestia, traduzidas por mim de maneira bastante livre:

- a) A originalidade do estilo musical basco se dá pela incrível capacidade de copiar outros estilos, ao mesmo tempo em que infundem traços bascos na cópia feita, principalmente traços rítmicos e de caráter;
- b) Existe uma íntima relação entre a música folclórica da cultura basca e sua poesia *folk* porque nessa tradição toda a poesia é cantada;
- c) O uso da sílaba é a base da métrica basca, e isso facilita bastante o trabalho do *bertsolari*, pois nessa complicada arte é essencial saber encaixar a música na letra. As letras das canções têm organização silábica, ou seja, sendo predominantemente curtas, as sílabas correspondem cada uma a uma nota musical, distintamente do canto gregoriano, cujo texto-base é em latim, em sílabas de tamanhos diferentes e por consequência várias notas para uma única sílaba. Do fato de que o grupo de notas ocupando a mesma sílaba é chamado geralmente por *melisma*, é então que o canto gregoriano é chamado *melismático* e o Bertso, por sua vez, *silábico*;
- d) Considerando outras tradições musicais folclóricas da Europa, vê-se que na cultura basca existe a preponderância de tonalidades menores nas canções, mas logicamente o emprego da tonalidade maior ou menor depende do tipo de reunião social em questão;
- e) Pela prevalência da letra sobre a música, as melodias são usualmente simples. Em contrapartida e em virtude disso a melodia serve como fundamento da improvisação poética;

- f) A variedade de melodias é muito importante, para não chatear a plateia; por causa disso o *bertsolari* raramente repete uma melodia. É por isso que nunca ouviremos dois cantores realizarem identicamente a mesma melodia dada: sempre contribuem com variações pessoais; provavelmente o cantor que repete a melodia vai acrescentar suas pequenas variações;
- g) A característica mais distintiva do canto poético basco é a improvisação: a *bertsolaritza* se ocupa menos do poeta dizer coisas originais, e mais do desenvolvimento rápido e elegante dos versos;
- h) A originalidade da *bertsolaritza* é a maneira com que os versos são criados, pela improvisação envolvendo simultaneamente criação e performance; nas performances competitivas existe um moderador que vai desafiar o *bertsolari* oferecendo um tema, uma melodia ou um ritmo; às vezes o *bertsolari* pode escolher ele mesmo seu estímulo, sendo que nos dois casos o tempo de resposta é crucial; na competição, o moderador é a ponte entre o cantor, os juízes e a audiência;
- i) A rima é o fundamento da construção vérica: para facilitar a construção dos versos, há uma técnica especial, em basco referida por *amaia da hasera, atzecoz aurrera* ('o fim no começo, de trás pra frente'). Esse princípio filosófico sustenta que 'o que vem por último aparece à frente nos nossos pensamentos, apesar de ser a última coisa a realizar'. O *bertsolari* Andoni Egaña faz verificar em entrevista:

nós bertsolaris pensamos o que vamos dizer no final. E criamos o verso a partir daquele final. Mas para o público o processo é o contrário. Eles escutam o verso do começo e eles não sabem para onde serão levados. Os bertsolaris sabem aonde querem chegar desde o ponto inicial em que pensaram. Nós trabalhamos do final ao começo. (ver: disco de vídeo/dados, VIDEO V_bertsolari)²⁵

Outra informação interessante de que Egaña faz menção é a tênue mimese que se desenha com relação à personagem do tema oferecido. O improvisador no curso da

²⁵ Tradução minha.

ação é, para quem assiste, flagrado entregue na plena realização do artifício e ao mesmo tempo distanciado dele.

eu posso ser Obama, vinte minutos depois eu posso ser uma bicicleta velha, vinte minutos depois um pescador de enguia, vinte minutos depois um atlético jogador de futebol e vinte minutos depois um amante com o coração partido. Eu faço todos esses papéis, eu, Andoni Egaña, mas a audiência sabe que quem canta é o amante com o coração partido, da boca ou através do filtro de Andoni Egaña. É um jogo muito interessante. (idem)

5.2 Desdobramentos

Podemos, com base na manifestação cultural descrita acima, aplicar nossa análise e o discurso fixado até agora:

- a) *Bertsolaritza* é uma possibilidade de coincidência da voz, música, palavra, performance e improvisação condensados num único lugar, numa única corporificação. E, mais importante de tudo: articulados com a finalidade da comunicação direta, a magnetização;
- b) o desafio proposto ao *bertsolari* diz respeito a um enfrentamento da própria situação performativa, operando uma consolidação; Beñat Achiary por sua vez se utiliza deste elemento, que parece ser inerente à prática poética-vocal basca, para radicalizar experiências de enfrentamento da palavra, sendo necessário insistir aqui na ressonância da escolha, componente-chave do improviso; em suma, estou certo de que o desafio e a concretude oral, no contexto desta atividade, são inseparáveis;
- c) Concretude também na escuta: a rapidez de reposta exigida do improvisador e a complexidade da *bertsolaritza* demandam um apoio do *bertsolari* no instante real, 'capturar a vida ao redor': noção totalmente confluyente com aquela onde 'o ouvido é um instrumento' e também 'obra de percepção';
- d) O distanciamento na assunção de personagens reforçando o jogo performático.

- e) O canto silábico como matriz de organização, servindo como módulo de repetições e variações de parâmetros diversos do som.

Ainda é possível fazer com que coincidam, entendendo-se o que foi descrito aqui, algumas noções acumuladas até agora: a 'disposição performática' (**ver: II, 2**), de espírito de enfrentamento; 'percepção como obra' construindo vivências energéticas compartilhadas; trabalho de 'hipersensibilização dirigida' do agente do improviso, que coloca em órbita a realidade das coisas através do seu magnetismo; 'acompanhar a escuta' como desafio primordial e concretude plena, provendo vivência de 'visualidade sonora'.

6. Música concreta

*O corpo todo é sugado para o sedimento cerebral,
onde partículas e fragmentos se fazem conhecer com consciência sólida.*

(SMITHSON, In. FERREIRA; COTRIM, 2006: págs. 182, 183)

a diversidade da escuta concreta vela a forma porque nela esta é irrelevante

(FERRAZ, 1998: pág. 65)²⁶

6.1 Quadro introdutório

Pierre Schaeffer (1910 – 1995) é normalmente visto como pioneiro da música eletroacústica e da música eletrônica em geral. Juntamente com seus colaboradores foi responsável por conceber a *musique concrète* (também chamada na França de ‘música real’), aonde o material básico de composição era o som encontrado e gravado (sem contato direto entre a recepção e a fonte original); esse registro era abordado como um *som acusmático* e então recebia, possivelmente em conjunto com outros sons que tivessem igual abordagem, uma série de alterações até ser obtida uma síntese.

Acusmático, *akousmatikoi* grego, *acousmatique* francês, refere-se a uma forma de ensino na escola Pitagórica em que os pupilos em silêncio escutavam o professor escondido atrás de um pilar, um véu ou uma cortina, atingindo através desse procedimento um estado diferenciado de atenção. Som acusmático: aquele que você ouve sem ver a causa original. Schaeffer utilizou este paradigma para ‘reduzir’ os sons unicamente à materialidade da audição, havendo surgir com isso uma modalidade de escuta chamada ‘escuta reduzida’, batizada assim pelo compositor em referência à terminologia desenvolvida pelos céticos gregos, *epokhē*, *epoché*, suspensão, que significa na prática pôr em suspensão todo julgamento e crítica a respeito do mundo e da ação ‘exteriores’, sendo que o indivíduo durante esse período de suspensão fica sujeito à sua crítica imanente. O filósofo Edmund Husserl (1859 – 1938) empregou a

²⁶ FERRAZ, Silvio: *Música e repetição: a diferença na composição contemporânea*.

suspensão com um sentido um pouco diferente, como *redução fenomenológica*, que Schaeffer absorveu no papel de “pôr entre parêntese”, supondo “livrar a escuta do condicionamento criado pelo hábito” (FERRAZ, op. cit.: pág. 53). Husserl considerava que a essência de um dado fenômeno da natureza ocorria na consciência; mas a essência do fenômeno seria mostrada através do próprio ato da consciência, e para isso seria preciso distinguir este ato das assunções do indivíduo a respeito da sua fonte contextual: o mundo. Um passo posterior seria mostrar a intencionalidade das teses (as assunções) sobre esse mundo, e após diversos graus de reduções seria possível distinguir uma intenção dos objetos, “a intencionalidade transcendental, que pensa o mundo e o sentido do mundo, e, por fim, a intencionalidade criadora (idêntica ao movimento de redução), que faz o mundo aparecer”. (LOPARIĆ, 1996: 10)²⁷ Schaeffer elabora a fenomenologia de Husserl para propor uma ‘escuta reduzida’, que assim posta justificaria uma abordagem para os ‘objetos sonoros’.

O termo *som acusmático* define bem algumas das principais intenções de Schaeffer: favorecer um contato mais rico com a materialidade do som, quando do emprego do *epoché*, e o interesse em propiciar que essa materialidade do som ocupasse de maneira eficaz e provocadora o ambiente da escuta das peças de música concreta.

6.2 Visualidade sonora

A escuta reduzida consiste na abordagem do som que tenta retirar do fenômeno ou qualidade sonora sua relação representacional com uma fonte primeira e significa um rompimento com o solfejo musical, que seria o responsável pelo estreitamento da nossa escuta e da nossa capacidade de articular uma sintaxe musical: a imagem da fonte sonora ou causa do som está associada à representação e, em virtude disso, à notação. Segundo Schaeffer, o objeto sonoro faz constatar de que a maior parte da percepção normal vem do contexto, e que ao lidar com o objeto sonoro isso se evidencia.

²⁷ Husserl: *vida e obra*. Introdução a *Investigações lógicas, sexta investigação (elementos de uma elucidação fenomenológica do conhecimento)*.

O que de fato ocorre é que, num primeiro olhar sobre a música concreta, a ‘redução’ parece apenas enfatizar em suas pesquisas a dissociação entre um aspecto visual e o auditivo, mas o que toma lugar é a operação de literalmente um recorte metodológico rigoroso que influi no uso do material e escrita musicais. Ao abolir o solfejo tradicional não se deixa de ter escrita ou de se precisar de uma.

Essas observações são previdência para um reducionismo generalizante. “O reducionismo tornou-se popular em certas áreas da educação porque promete impor a simplicidade da explicação ao que parece ser complexo.” (WINCH, 2007: pág. 201)²⁸

Uma contradição palpável do modo ‘concreto’ de compor, já apontado anteriormente (ver: I, e II, 6.1), é de que uma ‘escuta reduzida’ vem sempre acompanhada de um ‘olhar reduzido’, pois os sentidos estão em situação de comprometimento recíproco num único complexo perceptivo, sem dizer que o esquema gráfico permanece dando suporte à música, ainda que mentalmente ou numa forma mais sintética ou funcional. Não é só uma questão de suporte, é uma questão de percepção e materialidade.

Um primeiro reducionismo está aqui, está na oposição *naïf* entre concreto e abstrato: na criação, os dois caminham juntos (Papa-léguas e Coyote: o movimento puro do primeiro, o corredor, e o plano de captura do segundo que acaba por multiplicar a dureza do impacto concreto sobre ele mesmo.) (ver: disco de vídeo/dados, VIDEO VI_papa-léguas). “Aquela realidade longínqua, não importa quão próxima, é a coisa sonora em si.” (PALOMBINI, 1999) Assim como o próprio *epoché*, a música concreta é constantemente definida como sendo um único movimento de abstração com relação ao som. Pode ser isso, mas está longe de ser só isso. Para recapitular, recorro à precisão de Ferraz e Menezes dizendo que

segundo Schaeffer, o objeto-musical emerge da escuta do som quando este não se remete a nenhum outro signo a não ser ele mesmo. Mas o que vem a ser o som ele mesmo? Schaeffer o define como aquele objeto que é fornecido pelo ouvido, materialmente. Com isso, para se atingir a escuta do objeto-sonoro trata-se de transcender o sujeito, aceitando apenas aquilo que é dado como som, para que se atinja, por sua vez, o que ele chama “escuta reduzida”. (FERRAZ, idem: ibidem)

²⁸ WINCH, Christopher: op. cit.

Ouvindo os sons pelos alto-falantes, a escuta não teria o tradicional apoio da visão na detecção da proveniência do gesto musical e, com isso, estaria mais atenta à percepção da própria constituição dos sons (*tipologia sonora*) e do comportamento do som e do comportamento do som no tempo (*morfologia dos espectros sonoros*). (MENEZES, 2006: pág. 247)

Sou levado ao diagnóstico de um segundo reducionismo: tentar abolir a estrutura de notação musical e solfejo, juntamente com origem/fonte/causa do som.

Primeiro, que qualquer processo de notação pouco tem de abstrato. Segundo, que a tipologia e espectromorfologia sonoras, segundo a posição de Flo Menezes em *música maximalista*, acredito serem ferramentas gráficas ou formas ‘reduzidas’ de visualização, ou seja, peço licença para introduzir ‘notação reduzida’. O grafismo foi refuncionalizado, reincorporado no projeto sonoro da música concreta.

Não é novo dizer que um tipo de escrita implica numa interpretação e contém uma análise dedutível dela. A afirmação está mais verdadeira do que nunca.

6.3 Obra de percepção

6.3.1 Reduzir a escuta independente da fonte

Schaeffer formou-se engenheiro elétrico, e seus primeiros testes significativos na direção da música concreta se deram com o manuseio de novas tecnologias à sua disposição: dispositivos de gravação e reprodução na estação de rádio em que trabalhava, experimentando produzir alterações de velocidade, segmentações do som gravado, reprodução em *looping* e reprodução reversa. O resultado dessas primeiras experiências está nos *cinc études de bruit* (cinco estudos de ruído) (1948). No disco AUDIO estão dois deles, o N°1 (*étude aux chemins de fer*) e o N°4 (*étude noire*) (**ouvir: disco de áudio, faixa 6: Pierre Schaeffer, etude aux chemins de fer; faixa 7: idem, etude noire**).

Toda a extensiva pesquisa de Schaeffer envolve, em maior ou menor medida, a prática da síntese e difusão de ‘obras sonoras’ em paralelo ao desenvolvimento e diversificação tecnológica/procedimental associada a elas; projeto de avaliar e discutir perpetuamente as instâncias, meios e espaço de comunicação com pauta no som.

No início trabalhava com atores vocais, combinação de dispositivos simples e captura de sons do ambiente externo, mas chegou-se à conclusão de que se poderia cancelar a 'imagem visual' ou imagem contextual original também a partir da amostragem de um instrumento, por exemplo, ainda que sua construção e seu uso mecânico fossem condizentes com um projeto estético tradicionalmente dominante na música ocidental, que vigora até hoje. Algumas das soluções adotadas para a anulação da imagem contextual foram: o corte e alteração de algumas características ou etapas do espectro sonoro, como o ataque; uso de sucessivos filtros subtraindo partes da onda com traço de perfil identitário (que remetessem à identidade da fonte do som); colocação da amostra em *looping* em sobreposição a outras amostras e materiais etc. **(ouvir: disco de áudio, faixa 8: idem, partita)**

6.3.2 O efeito do lugar-comum

Levando-se isso em conta citaremos novamente o estudo de Gabriela Marcondes²⁹, dizendo que um acontecimento decisivo na ruptura entre som e referência visual foi a invenção do telefone, e que a composição acusmática valoriza o "ouvido como instrumento" (MARCONDES). Talvez a característica mais importante da música concreta para nós seja um ato constante de pesquisa composicional construído a partir da escuta, e não estruturas representacionais. A *musique concrète*, na imagem comum dos técnicos que perambulam em busca de registro dos sons 'concretos' em diversas locações, para posterior manipulação também 'concreta' em fita magnética, é o sentido da definição presente no *dicionário Grove*, a terceira redução e a verdadeira redução negativa, pois se suprime com isso as idas e vindas inerentes a uma experimentação em andamento e um método em elaboração. Contudo, o compositor Pierre Boulez (que inclusive participou das pesquisas de Schaeffer) criticou a concepção concreta duramente, ainda que de uma forma vaga: a 'concreta (música)', referindo-se à ausência total de critérios quando diz:

²⁹ MARCONDES, Gabriela: op. cit. Vide bibliografia.

(...) No entanto, a palavra concreta revela o grau de desvio e o modo grosseiro com que o problema foi encarado; a palavra visa definir uma manipulação material do sonoro; e este sonoro não responde a nenhuma definição, não sofre nenhuma restrição. Não se levou em conta a questão do material, muito embora seja ela primordial nesta aventura; foi substituído por uma espécie de parada poética que dava continuidade à prática surrealista da colagem - pintura ou palavras. (BOULEZ, 1995: pág.261)³⁰

Tendo em mente essa polêmica da nulidade de um 'material básico' inerente à *musique concrète* e a tentação de avaliar negativamente a equação da concretude via abstração, podemos dar um passo adiante: a concepção da escuta em si. Parafraseando Silvio Ferraz em *música e repetição: a diferença na composição contemporânea* quando fala "Por fim: o que é repetido numa música de repetição?" (FERRAZ, op. cit.: pág. 25) O que se concretiza numa música concreta? E a resposta não é certa, mas advém decerto de uma modificação substancial, ou seja, uma mudança de qualidade, tocante à posição de recepção. Uma investida de refuncionalização perceptiva e representacional na música. Com o grifo de que, se há uma escola acusmática, ela é uma escola de escutadores.

Contudo, é de se compreender um juízo como o de Boulez: quando a considerada utopia da escuta, prometendo uma autonomia, começa a minar o consenso de real com que a fonte contextual original e as técnicas de tratamento, síntese e difusão devem estar comprometidas em algum grau. Para que o acusmatismo não perca seus objetos de atenção do alcance (é uma grande ambivalência), para que essa prática de escuta permaneça e não caia na deriva indiferenciada de sons, é preciso guiar a escuta para a dessubjetivação.

6.3.3 Intencionalidade da escuta

Pela interpretação de Carlos Palombini, a música concreta insere uma espécie de controle semiótico, ou intenção direcional na construção da escuta. "Advém daí a escuta reduzida, uma suspensão de relações simbólicas e indiciais (como referências ao solfejo tradicional e à fonte ou à causalidade do som) através da qual o objeto se revela como um agregado de qualidades de forma e matéria sonoras." Palombini

³⁰ BOULEZ, Pierre: *Apontamentos de aprendiz*.

imprime sua interpretação pessoal dos 'modos de escuta' (modos de compreensão do som) concebido por Schaeffer ao estabelecer um jogo de palavras em língua francesa: o ouvir (*ouïr*) seria, segundo Palombini, um contato qualitativo, condizente com uma primeiridade semiótica, icônica e firmada por semelhança (SANTAELLA, 2001)³¹; o segundo, o escutar (*écouter*), seria, por sua vez, uma indução do objeto, ou seja, de efeito com relação a uma causa, indício; o compreender (*comprendre*) seria definido no nível simbólico, nível de escuta cujo objeto é introduzido por um consenso; e entender,

porque ouvir, escutar, entender e compreender são acepções lexicografadas de *entendre* — por derivação semântica do significado etimológico “ter a intenção” — a língua francesa permite que Schaeffer construa *entendre* como ouvir, escutar, entender e compreender com a consciência de uma intenção. (PALOMBINI, idem)

Não é à toa que o nome 'escuta reduzida' (*écoute epoché*) foi adotado: **propõe-se** que o objeto a que se refere o som seja ele mesmo; *ele é em grande medida um (o derradeiro, talvez) objeto de intencionalidade.*

6.4 Desdobramentos

Reconheço modelos úteis no relato de suas conclusões, na medida em que se pode configurar um pensar do *desafio concreto*. Gostaria de me fazer entender que o que retiro de modelar na *musique concrète* é:

- a) Antes sua metodologia (conjunto feito de princípios, estratégias e objetivos) do que uma provável estética (conjunto feito de procedimentos, resultados e estilo);
- b) Sua proposta de *re-escritura* da sintaxe musical;
- c) Uma mentalidade musical mais cuidadosa com relação ao regime sófico e mais provocadora com relação às qualidades sonoras;

³¹ Op. cit.

- d) A redefinição do campo de escrita musical como um campo de escrita sonora, acarretando uma nova situação do grafismo.

DESAFIOS OU TAREFAS

CAPÍTULO III

CAPÍTULO III – DESAFIOS OU TAREFAS PARA A VOZ DO ATOR

1. Definições importantes

1.1 Corrente aérea como concretude

a voz se dobra nela mesma, identifica-se com o sopro

(ZUMTHOR, op.cit: pág. 85)

1.1.1 Elaboração de uma pergunta

O ar é concreto. Ao mesmo tempo, o ar é o meio mais elástico de propagação do som. O ar ocupa do meio atmosférico à superfície interna dos pulmões. Quem chegou a abordar o ar como concretude?

“Sentir o ar como essência, como movimento, matéria de nossa matéria. Inspiração, suspensão, expiração, suspensão. A respiração não tem cortes. É um movimento ondulante permanente.” (JANUZELLI, 1992: págs. 193, 194)¹ O escrito de Demetrio Stratos *diplophonie et autre* indica que “1 – Quando uma pessoa fala, não ouvimos seus respiros, mas eles são a parte mais importante da voz.” (in EL HAOULI, 2002: pág. 81)²

Na conferência *a voz*, Jerzy Grotowsky discorre sobre sua pesquisa vocal, incluindo a pesquisa técnica, o amadurecimento do seu ponto de vista com relação à voz, análise de mal-entendidos e equívocos e assim em diante: não sobram dúvidas de que se trata de um texto necessário. Grotowsky aponta:

Não há dúvida de que a expiração conduza a voz. Não há dúvida de que seja uma ação material, não metafórica ou sutil. A expiração conduz à voz, não há dúvida. Mas para conduzir a voz, a expiração deve ser orgânica e aberta. A laringe deve estar aberta e isso não se pode obter com a manipulação técnica do instrumento vocal. (GROTOWSKI, 2007: pág. 151)³

¹ JANUZELLI, Antonio: *O ofício do ator e o estágio das transparências*.

² EL HAOULI, Janete: *Demetrio Stratos: em busca da voz-música*.

³ *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*.

“Sendo a voz resultado, não se trata de trabalhar diretamente a voz, mas os aspectos que lhe afetam” (MONGE AGUILAR, op. cit.: pág. 83) é uma equação útil para começar. Mas é uma afirmação que é na verdade um pergunta: pois como selecionar o que afeta a voz? A voz deve acontecer por si?

1.1.2 Recapitulação da pesquisa

- a) Aqui podemos resistir e insistir na conceituação da voz que gera corpo e não o contrário; assim, o corpo seria a concretização da voz ela mesma;
- b) para isso nos servimos de formas análogas de concretização (por exemplo, o recurso do desenho);
- c) a voz daria concretude ao corpo através das atividades e comprometimentos envolvendo a catalisação que os gatilhos concretos nos oferecem;
- d) os gatilhos também nos podem servir de parâmetros de análise.

1.1.3 Paradoxo da respiração

Jerzy Grotowsky diagnostica que um o emperramento da ação vocal decorre da observação do aparelho vocal. Para realizar a voz, segundo o escrito citado, convém despojar-se do próprio corpo (do ponto de vista técnico), caso contrário haverá alojamento de tensões decorrentes da própria iniciativa de controle implícita na observação (neste ponto declaro haver sintonia com **I, 2.3 Premissas importantes: do som ao ator**). O diretor polonês conclui:

“Em suma, não há receitas. Vocês devem encontrar as causas do obstáculo, do incômodo e, por fim, criar uma situação em que as causas que impedem a respiração normal possam ser destruídas. O processo se liberará.” (GROTOWSKI, idem: pág. 141)

Como então desenvolver conscientemente a criação pela respiração? Proponho uma noção de *acompanhar o que respira*. A respiração tem uma rítmica e ao abandonarmos o empenho de controle, esse ritmo consegue ser mantido. ‘Acompanhar o que respira’ significa na verdade uma observação dinâmica voltada

principalmente ao relaxamento: relaxamento ativo. Essa é uma das maneiras com que eu penso que se possa lidar com o trabalho de respiração e seu paradoxo.

1.1.4 O que dizer da emoção

“A eliminação de um discurso mais racional e a utilização mais elaborada de signos fazem com que o espetáculo de *performance* tenha uma leitura que é antes de tudo uma leitura *emocional*.” (COHEN, 2004: pág. 66)⁴

A emoção é a forma mais direta de comunicação, e também pode ser considerada como ‘o princípio da ação’, ou a forma mais reduzida dela. Uma pergunta equivocada a respeito da emoção, e muitas vezes trazida à tona, é ‘como produzir a partir da emoção?’ Acho que não se trata disso. A emoção é produção pura. Mas a pergunta seguinte, por seu turno, ainda não foi totalmente descartada: Como criar a partir dela? Como concretizar a consciência do poder emotivo?

Um provável ‘primeiro mandamento’ é que se deve trazer a emoção a um corpo, sempre. É a via mais óbvia de concretização, e ao mesmo tempo extremamente sutil, em várias circunstâncias, muitas delas sendo completamente novas. Essa via sempre se esvai e se renova. Na verdade, considerando uma situação de vida, se a emoção se move ‘pelo corpo’, ela é corpo.

A emoção pode e deve ser trabalhada: **diretamente; através de variações internas de pressão no corpo; através de modificações na corrente de ar**, mas deve-se tomar como pressuposto que aquilo que será captado quando do rastreamento da emoção é uma série de movimentos às vezes extremamente pequenos, discretos e delicados além do mínimo concebível. Pode-se inclusive *acompanhar as emoções* quando da busca de uma magnetização eficiente e sustentada do ator em ação.

Se quisermos entender esse processo do ponto de vista da ação mental, o acompanhamento deve incluir dois comandos: perguntar-se ‘que musculaturas não estão sendo usadas?’ (auto-sugestão de relaxamento ativo) e ‘que movimentos e impulsos em latência, ocorrências a ocorrer, potências, energias emocionais, já na esfera de seu transbordamento, o que está sendo trazido de tudo isso?’ (percurso da

⁴ *Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação.*

atividade emocional). Essas direções mentais não visam o controle do que ocorre, mas estabelecem um fio condutor mínimo para que a prática, o laboratório e o desafio possam se instaurar. Designo ainda uma disposição emocional a perceber aonde se encontra a maior atividade do corpo e a verificação das qualidades, vibrações e energias surgidas dessas configurações ou 'posições de energia' (não me refiro à codificação das posições do corpo e a nenhuma sistemática específica que recorra a isso, mas ao simples enfoque das distinções energéticas das posições: 'o que mudou agora?').

Com relação a essa direção do pensamento, surgem desconfiças. O místico sufi Hazrat Inayat Khan observa que "Atrás do pensamento está o sentimento e o sentimento é que sustenta o nosso tom. O pensamento está na superfície. Os místicos trabalham especialmente para manter a continuidade desse tom." (INAYAT KHAN, 1993: pág. 15)⁵ De acordo com Mark Olsen (OLSEN, 2004)⁶, muitas das escolas e linhas de atuação têm, dentro da sua história, confluência (para dizer o mínimo) com o pensamento místico e esotérico. Justifico assim o uso dos textos de Inayat Khan. O mestre prossegue, passando à noção de ritmo:

Falemos agora do ritmo: há um ritmo da pulsação, o batimento do pulso na cabeça e no coração. Toda vez que o ritmo desse batimento é perturbado, causa todas as moléstias porque perturba o mecanismo que está em andamento, a ordem, que depende da regularidade do ritmo. Se uma pessoa repentinamente ouve falar de alguma coisa que lhe causa temor, o ritmo se quebra, a pulsação muda. Cada choque que recebe quebra o seu ritmo. (idem, ibidem: pág. 13)

1.2 Pela liberação da respiração

o ar penetra no corpo automaticamente, não precisa ser sugado

(STÓROLI, op. cit.: págs. 76, 77)

a voz repousa no silêncio do corpo

(ZUMTHOR, op. cit.: pág. 85)

⁵ INAYAT KHAN, Hazrat: *Saúde: a moléstia, suas causas e sua cura*.

⁶ Op. cit.

1.2.1 Matéria-paradoxo

Há coisas que eu posso escrever com minhas próprias palavras. Uma delas é que, para a realização de um trabalho vocal consistente, é preciso uma ênfase contínua na descontração muscular paralelamente a uma ativação do circuito emocional da voz. Esse é um paradoxo quase irreconciliável até o ponto de máxima atividade, em que o campo é finalmente ativado, em que se convertem as frequências e em que há a percepção de si como um fluxo ilimitado: a captação do movimento do universo (ver: **II, 4.1 Presença do mundo** - Cecil Taylor). Pode-se machucar nesse caminho até o pico. Para isso, nunca é demais dizer: cuide-se. Mas, para que as coisas aconteçam, nunca é demais insistir em dizer: aventure-se.

A essência do preparo técnico é dissolver tensões, promovendo confiança e interação, provocando e assegurando a presença mais contínua do “fluido vital”; nunca poderá se transformar em ginástica ou técnica pura. O fundamental para isso é que haja crença e disponibilidade. (JANUZELLI, 1992: pág. 96)

Todas as emoções têm uma base orgânica, pois as paixões humanas não são abstrações, possuem também uma materialidade – a alma pode ser fisiologicamente reduzida a uma meada de vibrações. (Idem, 2003: pág. 79)

1.2.2 A espera como princípio criativo

Pensamos que uma respiração liberada, fluida, dinamizada, significa um *tempo acompanhado*, pois aí se tem contato com o emaranhado contínuo de reações desencadeadas durante o circuito respiratório. A respiração como real microcosmogênese do corpo: *criação da vida em mim*.

Não se trata de provocar em si um desdobramento interior pelo qual eu me constituiria a mim mesmo como objeto de uma observação introspectiva,

mas de concentrar-me em mim e de *acompanhar-me*. (GROS, in RAGO; VEIGA-NETO, 2006: pág 130)⁷

Um cuidado do tempo. Trazemos então uma experiência universal (e concreta) do tempo vivenciado, cuja fórmula geral se propõe ser a permanência da espera. “Uma possibilidade de lidar com a *duração no dizer* de um texto lido.” (BARBOZA, 2009: pág. 72)⁸ *Um lugar para a duração*, segmento da tese de doutorado de Juliana Jardim (pág. 72), é um tópico de reflexão em que se pode receber importantes esclarecimentos a esse respeito. Um trecho do texto diz: “o que acontece nesse corpo em duração perdurante, frequentemente, é o imperar, de uma ofuscante clareza, do solo de silêncio onde nasce a palavra.” (págs. 74, 75)

“Insisto que o texto entre na continuidade do encontro com a *duração*, para que o *aprendizado de alguma demora* perdure.” (pág. 75) Esperar, esse é o sentido que se desenha quando leio essas sentenças. Esse tempo vivo pode fazer despertar a o segredo do tempo, que fala por si, monoliticamente e à seu modo.

Podemos, também, traduzir simplesmente, em palavras escritas, aquilo que estamos escutando dali, na continuidade da experiência física com a duração. Ou, ainda, podemos começar a dizer em palavras alguma coisa a um parceiro de trabalho. São duas outras possibilidades ligadas à palavra e ao dizer que também experienciamos, para lembrar ao ator esse lugar de nascimento da palavra em seu corpo, de maneira mais direta, sem algo de fora para ser lido.
(idem ibidem)

As colocações aqui transcritas para mim são de grande importância. Duração como espera. Uma reflexão intuitiva se oferece:

AMOSTRA:

⁷ GROS, Frédéric: *O cuidado de si em Michel Foucault*. In. RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo: *Figuras de Foucault*.

⁸ BARBOZA, Juliana Jardim: *Vestígios do dizer de uma escuta (repouso e deriva na palavra)*.

*'A ação de estar', por mais piegas que pareça, mas com um senso de algo em rápida gestação. Sou levado a entender mais uma vez, partindo daí, que minha existência oferece um segredo a mim mesmo, cuja forma, percepção e ação dependem de uma convivência com o vazio já 'ocupado' por mim. Vamos dar um passo além: segredo esse que deve permanecer numa urna vazia, como um conteúdo-sem-conteúdo, pois é mais um vazio em profundidade, como **pura habitação do tempo**. Sugiro com isso a sensação de um buraco dentro do ar.*

Nesses termos, ocupar o vazio pode ser visto como um trabalho sobre a fertilidade do tempo. Entendo que um significado paralelo possa ser penetrado com a sentença *"Entorpecido, Silencioso e Invisível..."*. Refere-se ao estado que devemos alcançar e no qual deveríamos atuar." (WU, 1998: pág. 55)⁹

1.2.3 Corpo temporal

Continuando, o lugar do tempo tem validade de um espaço. O tempo é a parte invisível do espaço. É possível escutar o espaço e situar-se nele a partir das sucessivas configurações que ele assume. A corporificação do tempo é tema ligado à escrita do tempo. Preenchimento de superfícies. A primeira escrita do tempo é a própria percepção, acontecida por meio de sinais elétricos pelo sistema nervoso. Existe também uma escrita temporal do tipo 'movimento de campo', essa mais borrada e difícil de apreendermos de dentro do regime subjetivo, pois se está maior parte do tempo mergulhado nesse movimento (ele é o corpo sutil). As escritas do tempo são as ações, as falas, os movimentos. Assumindo o modelo corporal de **I, 2.3**, de que o corpo é atividade relevante no ambiente considerado, ergo a hipótese de conceituar o corpo simplesmente como 'escrita do tempo'.

Dessa maneira, a liberação da respiração, como ocorrência, conceito ou atividade, parte da sua impressão no tempo, não importando qual seja, e da busca pela prosódia eólio-emocional mais espontânea, por mais estranhos que pareçam os resultados ou formas de respirar advindas desse princípio.

⁹ WU, Jyh-Cherng: *Tai chi chuan: a alquimia do movimento*.

A respiração perceptível que as narinas podem sentir, conforme o ar é aspirado e expirado, é apenas um efeito da respiração. Para o místico, a respiração é essa corrente que leva o ar para fora e traz o ar para dentro. O ar é perceptível, não a corrente; a corrente é imperceptível. É uma espécie de magnetismo etéreo, um tipo mais refinado de eletricidade, uma corrente que entra e que sai, pondo o ar em ação. É por isso que o místico chama de *nafs*, que significa o eu. A respiração é o eu, o eu verdadeiro do homem. *Atman* também significa a alma, e em alemão a mesma palavra é utilizada para respiração. Isso mostra que se há qualquer traço da alma, ele deve ser encontrado na respiração. (INAYAT KHAN, 2009: pág. 206)¹⁰

Estamos supondo *alma* aqui nos moldes de ‘o que vive em mim’, evitando assim debates mais detalhados acerca do verbete.

1.2.4 ‘A unidade da respiração’ – uma técnica de dessubjetivação

Seguem algumas chaves motivicas para abordar a respiração.

A. *Alguma coisa passa através do ar, junto do ar. Unidade da vida.*

“A respiração é também uma corda que abarca todos os seres humanos, conectando-os numa só vida.” (INAYAT KHAN, 1993: pág.79)¹¹ (...) “Um curador deve saber, em primeiro lugar, que a respiração é a própria vida, que a respiração é que nos dá a vida, e que a respiração é a portadora da vida.” (...) “Em todos os diferentes métodos de cura a respiração é a coisa primordial, pois na respiração está oculta a corrente da vida.” (idem, ibidem: pág. 88)

Um outro dado. “Escutar um outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte. Essa voz, dirigindo-se a mim, exige de mim uma atenção que se torna meu lugar, pelo tempo dessa escuta.” (ZUMTHOR, op. cit.: pág. 84)

B. *Respiração como sopro da criação. Unidade cósmica.*

¹⁰ *O coração do sufismo: escritos essenciais de Hazrat Inayat Khan.*

¹¹ *Saúde: a moléstia, suas causas e sua cura.*

O momento da inspiração dentro do ciclo respiratório se converterá também no momento da inspiração para treinamento e criação. Nesse instante, o que estava fora, entra para ser redimensionado. Toda vez que o ar entra, que é inspirado, prepara o corpo para comunicar algo diferente. No momento da exalação, o ar é transformado em som (...) “O caminho trilhado através da voz busca conhecer e expressar o princípio gerador de toda criação. [...] É o encontro com o mapa da inspiração” (MOLINARI apud MONGE AGUILAR, op. cit.: págs. 23, 24)

C. Respiração como compressor e válvula emocional. Unidade expressiva.

Interessa-nos investigar, existencial e artisticamente, o ato de sugar e expelir ar nas vinte e quatro horas de nosso dia. (...) Afora produzir diretamente a vida, o ar produz outras substâncias etéreas como a fala, o canto, o grito, o murmúrio, o suspiro. (...) Um outro laboratório é o da respiração dramática. Trabalhar a respiração não como alimento, mas como elemento dramático. E sem trabalhar isso, ela já o é pela sua própria natureza. Esse laboratório consiste em brincar com essa substância que entra e sai do nosso peito – apertando-a, explodindo, sussurrando, inaudível, chamando, chorando, tampando os ouvidos, fechando os olhos, tampando o nariz, tampando uma narina, demorando para expirar, demorando para inspirar, conversando com o parceiro só pela respiração, sincopado, fanhoso, colérico. (JANUZELLI, op. cit.: págs. 194, 195)

D. A liberação da voz. Unidade explosiva.

Odette Aslan sublinha na obra de Artaud que “a cada sentimento corresponde uma respiração.” (...) “Ao invés de encarar as paixões como simples abstrações, pode-se provoca-las pela força que as preside. Através de uma respiração voluntária, pode-se fazer reaparecer a vida, remontar pela via dos estágios.” (ASLAN, op. cit.: pág. 257)

O médico de Artaud

diria que no fim da vida Artaud só sabia falar encaixando as sílabas com violência, escarrando, assoviando, interrompendo a conversa por ritos de conjuração; que ele “batia ritmadamente com um martelo em um cepo de madeira, proferindo poemas inaudíveis”. (ASLAN, 2005: pág. 261)

E. Fazendo vibrar os sons, o ar vibra, e os vazios da arquitetura e dos outros esqueletos que definem os volumes de ar adquirem densidade, disparando uma relação de espaço-massa vibracional. Unidade espacial.

“Se por um lado a ampliação dos espaços respiratórios permite uma expansão da vibração do som, por outro lado a vibração do som no corpo auxilia na reconstrução dos espaços respiratórios.” (STÓROLI, op. cit.: pág. 96)

F. A voz, faculdade comunicativa por excelência. O que acontece quando, mesmo sem lhe retirarmos a necessidade verbal (sem retirar o impulso comunicativo), ela permanece sólida. Unidade material.

Meredith Monk: “se não uso muitas palavras em minha música é por acreditar que, quando se explora a voz como instrumento em si, é possível expressar-se mais diretamente do que com palavras” (MONK apud EL HAOULI, 2002: págs. 100, 101)¹².

E [Monk] ainda diz que o que faz em música é “uma espécie de arqueologia da voz: gosto de explorar suas texturas, suas energias. Quando você lida com a voz, é como se você lidasse com toda a arqueologia do ser humano.” (Idem, ibidem)

1.2.5 Um caso particular

Grotowski analisa as vantagens do *Prāṇāyāma* [controle ou extensão da respiração ou força vital]:

Como fazem os exercícios o Hataioga? Começam regulando a duração da inspiração e da expiração. Procuram como inspirar lentamente e expirar ainda mais lentamente. Mas para expirar muito mais lentamente, devem fechar a laringe pela metade. E depois procuram a pausa entre a inspiração e a expiração. A cada dia essa pausa deveria tornar-se um pouco mais longa. Mas para que essa pausa seja mais longa, devem fechar realmente a laringe, não pela metade, mas totalmente. (...) Tentam controlar o processo até o final. Isto pode trazer como consequência somente erros e bloqueios para o ator. (GROTOWSKI, op. cit.: pág. 150)

1.2.6 O lugar do controle

O que proponho (ver: **II, Apontamentos iniciais**) como conceito a um trabalho respiratório é o que eu poderia sintetizar como **relaxamento controlado**, apoiado no

¹² Demetrio Stratos: *em busca da voz-música*.

conhecimento do relaxamento e da potência musculares, ambos tão importantes ao ator. Se as 'práticas de controle da respiração' levam ao fechamento da laringe, e o controle da respiração advém das formas com as quais conseguimos estabelecer contato com a corrente aérea, posto que uma dessas maneiras seja o ruído gerado pela passagem do ar (ocasionado pelo fechamento parcial da laringe), esse fechamento consistiria em uma ferramenta a mais para gerar sons, a um acréscimo de recursos (se usado de modo extremamente cuidadoso), e lembro que o nosso recorte é o olhar para esses materiais sonoros, conjuntamente com o que resultar da atividade. Materiais sonoros no sentido ampliado (ou 'reduzido', compactado, condensado) do seu dinamismo, da sua energia.

As práticas de relaxamento são mais eficazes em 'tempos' mais lentos, movimentações mais lentas. Práticas de relaxamento e práticas de ativação são ambas cruciais, e as duas devem estar conjugadas. Elas vêm configurar conjuntamente o que chamamos 'disponibilidade'.

Eu creio que seja possível 'relaxamento controlado' só quando você se arrisca a se dispõe a transitar entre as duas práticas enganosamente opostas. E, dentro desse contexto, é válida tanto uma técnica que visa longevidade do corpo pela desaceleração dos processos que o modificam e, com eles, a diminuição de atividade respiratória e atividade mental (yoga), quanto uma técnica que tenha ênfase nos modos de aplicação da força e explosão. Para conduzir a transfiguração daquilo que está vivo, ator em que conhecer os dois mundos.

1.3 A intuição

É possível dizer algo? Repare-se no dito do compositor Karlheinz Stockhausen em conferência:

Música intuitiva é um termo que introduzi propositadamente. Não apenas para deixar claro que tenho algo específico em mente, mas também para excluir outras coisas. (...) Tento evitar a palavra improviso porque sempre

quer dizer que há certas regras: de estilo de ritmo, de harmonia, de melodia, de ordem das seções, e assim por diante. (STOCKHAUSEN, 2009: pág. 95)¹³

Catalisada pelo desenho, o pensamento intuitivo confere ser um elemento de comprometimento, mas a intuição não é, de longe, somente instrumento da nossa vontade consciente. Um dos yoga-sutras de Patanjali, comentado pelo estudioso Taimni:

Prātibhad vā sarvam III-34) (Conhecimento) de todas as coisas por intuição.

(...) Esse estado de consciência, ao qual *siddhis* [sucessos, obtenções, perfeições] de todos os tipos são inerentes, também confere o poder de perceber a verdade sem o auxílio de qualquer instrumento. A faculdade aqui denominada *prātibha* não dispõe de uma tradução perfeita em nosso idioma [inglês]. A palavra que mais se aproxima de seu significado é “intuição”. (...) que pode prescindir não apenas do uso dos órgãos dos sentidos, mas também na mente. Pode perceber tudo refletido diretamente, por assim dizer, na própria consciência e não pela intermediação dos sentidos ou da mente. (...) A percepção através dos órgãos sensoriais deve, portanto, ser considerada apenas um estágio no desenvolvimento da consciência. (TAIMNI, 2006: págs. 259, 260)¹⁴

Para esclarecer o emprego da citação acima, há dois itens a serem considerados neste ponto, e ambos fazem referência a termos bastante banalizados por ‘pessoas da meditação’, a ponto de ser perceptível uma abordagem mais ou menos homogênea desses assuntos. Mente e consciência. “A mente deve ficar livre” (FUNAKOSHI, 2005: pág. 43)¹⁵. A mente sim pode ser entendida como um tipo de instrumento (numa esfera mais imediata) e deve ser refeita novamente a todo momento; a consciência é a dimensão abrangente da ação. O ideograma “KAN (*ver as coisas com exatidão... percepção correta*)” (MORISAWA, 1997: pág. 20)¹⁶, segundo o autor, recebe a tradução como ‘intuição’, mas essa delimitação terminológica é até limitadora (e assim, inadequada) para KAN no contexto da disciplina do *Kyudo* (arte marcial japonesa do ‘caminho do arco’, dos arqueiros). ‘Intuição’ é mais um elemento ativo, indutor, pertencente a uma percepção mais sutil.

¹³ STOCKHAUSEN, Karlheinz: *Música intuitiva*. In. MACONIE, Robin: *Stockhausen sobre música*.

¹⁴ TAIMNI, I. K.: *A ciência do yoga (comentários sobre os yoga-sutras de Patañjali à luz do pensamento moderno)*.

¹⁵ FUNAKOSHI, Gichin: *Os vinte princípios fundamentais do karatê: o legado espiritual do mestre*.

¹⁶ MORISAWA, Jackson S.: *O segredo de acertar no alvo*.

1.4 O desenho é a voz

A respiração é um contínuo. Antonio Januzelli: 'movimento ondulante permanente'. Uma marca concreta de 'si', encontrada no contato constante que acompanha a 'corrente do ar', ou o 'sopro': na atenção e percepção na respiração.

Constatamos que a voz exige catalisadores, e essa é a função dos gatilhos. A abordagem realizada da 'música concreta' pretendeu sublinhar o aspecto material em relação ao aspecto fenomenológico, necessário como referência e norte ao se adotar um plano de seleção conceitual. Na falta de palavras melhores, preciso de catalisadores eficientes de um concreto.

Uma provável síntese da nossa reflexão é ter obtido a voz como desenho, e isso não significa que ela estará resumida a algum componente gráfico ou do gesto que grava ou imprime, do traço, linha e preenchimento. Isso a colocaria em posição de confortável (apesar de extensiva e detalhada) codificação. É o processo de desenho que está em jogo.

Tampouco quero substituir a análise musical, a prática de escuta e o contato com repertórios musicais pelo conceito de desenho que viemos estabelecer.

Observemos que a voz e o desenho são ambas matérias expressivas predominantemente lineares, em que a linha, acumulando massa, corporifica forças. Lembremos que a música, pelo papel aqui localizado e sugerido, como interação de atividades, exerce uma potência de analogia para modelos de movimento: modelo sonoro que se relaciona com modelos análogos (ver: **I, 4.3 O mecanismo: perguntas suspensas**). Por fim, a questão do desenho estaria além de qualquer grafismo; estaria fundamentalmente na produção de um corpo-atividade, uma corporificação.

2. Alguns temas de trabalho

Em sala de ensaio foram compartilhadas as seguintes relações.

2.1 A ação contínua leva ao fluxo

CONDUÇÃO. O quê é o fluxo? Comece caminhando, que é uma ação que engata em si mesma naturalmente. Você pode prosseguir realizando ações quaisquer. Mímicas, concretas, coreográficas. Pode falar se quiser. Se ajudar. Essas ações podem ser, e devem ser, de preferência, no começo, ações cotidianas. O importante é que o movimento não deve parar nunca. Comece tranquilo, num tempo confortável. Pergunte a si mesmo: que outros padrões no corpo acontecem continuamente a estes? A respiração é um exemplo. Você pode intensificar, reforçar, soltar a respiração, o movimento respiratório, e fazer com que ele gere outros movimentos, alavancas, acelerações. Durante esse trabalho, observe os seguintes fatores: se o peso do corpo está livre, se a respiração está livre, se os pensamentos estão atentos e ativos, o que significa que eles não atrapalham o movimento. Permita que o corpo ocupe posições e faça movimentos inusitados, que você não faria. As ações vocais estão sempre vinculadas a uma ação física, a algum mecanismo, você pode amplificá-lo. Repeti-lo. Repita o quanto tiver vontade. Após uma série de repetições experimente liberar o movimento, veja o que acontece. Aos poucos você vai poder perceber que essa corrente de movimento que você ativou pelo corpo agindo sozinha.

CITAÇÃO. ‘Em busca da mente musical’. Relação entre o fluxo e o desafio.

O desejo de manter o estado de fluxo, de manter os desafios no nível das habilidades crescentes, põe um problema: "Como esta atividade pode se tornar mais complexa?" (CUSTODERO In ILARI, 2006: pág. 392)¹⁷

INDICAÇÃO. Perguntar-se: de que maneiras eu posso entrar em fluxo?

¹⁷ CUSTODERO, Lori Almeida: *Buscando desafios, encontrando habilidades: a experiência de fluxo e a educação musical*. In. ILARI, Beatriz Senoi: *Em busca da mente musical: ensaios sobre os processos cognitivos em música – da percepção à produção*.

2.2 A explosão leva à sustentação

NOTA. Explosão por espasmos, contrações em várias velocidades e ritmos. Ao utilizar um padrão explosivo, a tendência é ele ocupar um maior espaço, incluindo maior profundidade (mais energia, que corresponde a uma maior perfuração).

2.2.1 Exercício da Anna Dulce: circulação sanguínea

CONDUÇÃO. Deitar no chão. Relaxe completamente. Solte a respiração. Observe os tecidos do corpo se acomodando, meio que se encaixando no chão. Observe a acomodação do esqueleto. Vá relaxando. Volte a atenção ao coração. Preste atenção no pulso cardíaco. Experimente sentir esse batimento cardíaco em uma outra parte do corpo, primeiro uma parte próxima, como na escápula direita. Veja se consegue sentir o batimento cardíaco, essa batida, no pé. Fique um tempo nisso. Então faça uma experiência: tente expandir esse espasmo do coração com um pequeno espasmo muscular. Experimente seguir o ritmo do coração com esses pequenos espasmos. Se você perdeu o contato com o ritmo cardíaco, com o pulso, volte a ficar quieto, relaxado, só percebendo. Fique um tempo. Repita o procedimento: pode voltar várias vezes, até que se estabeleça uma corrente espasmódica quase independente, como se fosse um eco ou uma resposta elétrica. O ideal é ir na direção dessa imagem da resposta elétrica, só que essa resposta elétrica pode ser dada de forma mais regular. Mas se surgirem outras imagens que você queira seguir tudo bem. Perceba o que vai mudando na sua respiração, quais sons você tem vontade de emitir. É muito difícil manter contato com o batimento uma vez que você iniciou os espasmos: deixe que a inteligência do teu seu corpo resolva, deixe que ela negocie isso. Relaxe. Caso você tenha vontade de parar e escutar sem voltar pra posição em que você estava inicialmente, tudo bem. Aos poucos esse padrão pulsátil deve fazer com que você se levante. Assim que você estiver de pé, depois desse esforço, pesquise um tempo essa configuração à vontade. Após esse estágio veja rapidamente quais explorações são agora possíveis.

2.2.2 Kime: finalização, ou “técnica decisiva”

(NAKAYAMA, 2005: vol. 2, pág. 108)¹⁸

INDICAÇÃO. Criar o *foco de energia*: com o olhar, a emoção, respiração, o movimento.

CITAÇÃO. O mestre de karatê Masatoshi Nakayama escreveu, na sua série de livros *o melhor do karatê*:

Embora a velocidade seja importante, ela não consegue ser eficaz se não houver o controle. A velocidade e a força são intensificadas pelo uso da união de forças e reação. Para esse propósito, é necessário (sic) a compreensão da dinâmica do movimento e de sua aplicação. (...) Igualmente importante é a eliminação das forças desnecessárias ao se executar uma técnica, o que resultará na aplicação de uma maior potência onde ela for necessária. Basicamente, a potência deve começar do zero e culminar em cem no impacto, retornando imediatamente a zero. (NAKAYAMA, 2005: vol. 1, pág. 50)¹⁹

NOTA. Lembrar sempre: relaxamento facilita a atuação do movimento, ou seja, ganho de velocidade e precisão; é preciso velocidade para explodir; assim, a atenção no relaxamento facilita a explosão.

2.3 O som é o movimento

INDICAÇÃO. Perceber que tudo se move. E quando nos dispomos a ficar parados, por causa da fixação de um referencial, esses movimentos ininterruptos ficam mais salientes. “A respiração sempre se faz acompanhar de movimento. A consciência desse fato também é objetivo de todo o processo [de respiração].” (STÓROLLI, op. cit.: pág.81)

CITAÇÃO. Santaella - matrizes da linguagem e pensamento. Ela sugere uma intencionalidade na escuta ao ponderar que

¹⁸ NAKAYAMA, Masatoshi: *O melhor do karatê: volume 2 – fundamentos*.

¹⁹ Idem: *O melhor do karatê: volume 1 – visão abrangente – práticas*.

Ouvir com o corpo entra em correspondência com o interpretante energético, visto que este diz respeito a um certo tipo de ação que é executada no ato de recepção de um signo. (SANTAELLA, 2005: pág. 82)²⁰ (...) O ritmo penetra no corpo, cria-se uma fusão e, de repente, o próprio corpo parece ser a fonte geradora do ritmo. (pág. 83)

2.4 Fórmulas de continuidade.

INDICAÇÃO. Pensar em fórmulas de repetição e variação que fazem constituir a escrita do tempo. Ou seja, realizam o tempo.

CITAÇÃO.

Quando fala do tempo, Messiaen fala da “duração pura”, e esta é aquela em que se subentendem camadas de tempos irreversíveis, superposição de séries de repetição, o que o compositor busca ao se valer de procedimentos técnicos que tornam instável e efêmero qualquer objeto sonoro ou musical. (FERRAZ, 1998: págs. 189, 190) (ouvir: disco de áudio, faixa 9: Olivier Messiaen, subtilité des corps glorieux)

²⁰ Op. cit.

3. Desafios

Estes são os desafios mais eficazes surgidos em sala de ensaio. Eis a **estrutura descritiva**.

DESAFIO X.

DEFINIÇÃO. O nome dado à tarefa.

GATILHO. A ideia musical fundamental, predominante ou inicial do exercício.

CONDUÇÃO. Uma descrição detalhada do procedimento.

INDICAÇÃO. Uma descrição sumária do procedimento ou instrução sumária, paralela ao seu exercício.

NOTA. Observação com relação ao exercício.

COMENTÁRIO. Observação com relação a um elemento externo ao exercício.

CITAÇÃO. Pensamento e/ou estímulo à tarefa.

DESAFIO 1.

DEFINIÇÃO. Primeira abordagem prática para o trabalho com o silêncio. 'Contenção do movimento'.

GATILHO. Duração e intensidade combinadas.

CONDUÇÃO. Não pode haver nenhum som. Experimente ações simples, como caminhar, subir ou descer de plano, sentar, deitar, levantar. Perceba o que acontece com o corpo quando você resolve se prontificar a não fazer barulho. Perceba o que muda na respiração. Quando o barulho acontecer, você pode avançar, parar ou voltar para tentar de novo o que deu errado naquela passagem. Parece que você tem que escutar antes de qualquer coisa, isso gera um comprometimento total. Agora experimente uma dança, ou seja, ações menos 'funcionais', um movimento mais livre, só que com o condicional de que ele não pode parar nunca. O que você conclui é que esse movimento deve ser, primeiro, lento, e segundo suave. Você pode agora voltar ao primeiro exercício. Veja o que mudou.

DESAFIO 2.

DEFINIÇÃO. Segunda abordagem prática para o trabalho com o silêncio. ‘Posições ou poses’.

GATILHO. Duração.

INDICAÇÃO. Escolha uma posição confortável no espaço, e fique nela por 25 minutos. Você pode experimentar ler ou dizer um texto após essa contagem, para verificar as modificações na voz.

NOTA. Você tem algum tempo para escolher um lugar confortável no espaço. O condutor controla o tempo, ou o próprio ator programa um sinal de término.

DESAFIO 3.

DEFINIÇÃO. Terceira abordagem prática para o trabalho com o silêncio [SILÊNCIO ABISSAL].

GATILHO. Intensidade.

INSTRUÇÃO. Após uma descarga de grande energia vocal, fique alguns segundos absolutamente quieto. Faça repetidas vezes.

NOTA. É preciso ter desbloqueado tensões vocais antes. Atentar para a descontração sempre.

DESAFIO 4.

DEFINIÇÃO. ‘Voz Harmônica’.

GATILHO. Intensidade e densidade conjugados.

CONDUÇÃO. Caminhe pelo espaço, calmamente, até sentir que aquele é um ponto estratégico de escuta. Nosso corpo capta esse lugar. Muita calma. Siga a intuição. Esteja atento. Enquanto caminha, perceba quais fibras, músculos, cadeias musculares você é capaz de desativar, segmentos do seu corpo que você não precisa deixar ativados, pois você não está usando. Perceba, antes do que a respiração, o movimento, o fluxo respiratório. Isso é muito difícil, pois sempre temos de lidar com a dificuldade de observar interferindo o menos possível. Mas não se preocupe com isso, nada é obrigatório. O foco está nesta ação: caminhar, perceber as linhas e relações do espaço, e quando podemos parar. Enquanto anda, tente ver o que está sob efeito de mudança: as acomodações do esqueleto etc. (a pessoa parou) Agora respire

calmamente, e busque se concentrar em expandir o ciclo respiratório. Isso exige que você se acalme e se concentre. Você pode fazer contagens internas ou outros truques para controlar a passagem do ar, ou não. De qualquer forma, pra que se expanda o ciclo respiratório é necessário um maior controle da passagem do ar. Dá pra perceber isso. Fique numa boa base, na largura da cintura, joelhos não esticados, mas estendidos ou um pouco flexionados: depende do seu conforto. Não se esqueça de que é uma respiração profunda, mas se lembre de obedecer a si próprio, ser emocionalmente flexível. Muito cuidado. Insista nessa expansão até que um ciclo maior se fixe numa permanência, uma regularidade, uma igualdade. Siga a sua intuição de durações para isso. A expiração é longa, e tente agora fazer surgir algum som que eu não perceba: por exemplo, imagine que você coloca um milímetro da máquina vocal no caminho do ar. Essa sua proposição tem que estar em confluência com o ciclo que está ocorrendo. Isso é muito difícil, e demanda grande atenção. Se você conseguir que o som seja discreto o bastante para ser interpretado como um som 'do lugar', então você atingiu a voz harmônica. É um exercício constante, com muitas variantes.

DESAFIO 5.

DEFINIÇÃO. Discurso respiratório.

GATILHO. Velocidade, intensidade e densidade conjugadas.

INDICAÇÃO. Experimente maneiras de produzir prosódias de respiração e percursos emocionais através de variações do padrão que surge.

NOTA. Atentar para o fluir e consistência das emoções, bem como o momento em que surgem 'imagens emocionais': sensações.

DESAFIO 6.

DEFINIÇÃO. Vibrações.

GATILHO. Densidade e intensidade conjugadas.

INDICAÇÃO. Usar a vibração, progressivamente como massagem, onda e choque, buscando focos precisos de emissão, no seu corpo e fora dele. Perceber também o espaço através da vibração.

NOTA. Esse é principalmente um estudo das densidades. A principal pergunta cabível aqui é 'aonde se forma o som'. Quando nos é ensinada alguma técnica de ressonadores ou vibradores, sempre tive muita dificuldade, pois parecia que eu tinha que fazer vibrar um lugar exterior à ação. 'Onde se forma o som?' A pergunta considera que o som é o corpo mesmo.

DESAFIO 7.

DEFINIÇÃO. Desafio de densidades. 'Nota longa'.

GATILHO. Ataque, duração e densidade conjugadas.

INDICAÇÃO. Do murmúrio mais grave ao sopro mais gelado ou o mais agudo guincho.

NOTA. Sempre sons muito longos, não importando o recurso utilizado. Atentar ao relaxamento.

DESAFIO 8.

DEFINIÇÃO. Desafio de velocidades. 'Alguma coisa tem que acontecer'.

GATILHO. Velocidades, densidades e intensidades conjugadas.

INDICAÇÃO. Exercício sem palavras, centrado na fricção das emoções ou sensações.

NOTA. Neste desafio têm-se muitas sensações diferentes. Sensação: imagens emocionais. Não se esquecer de que a emoção é o princípio da ação.

DESAFIO 9.

DEFINIÇÃO. Desafio de intensidade. 'Força do olhar'.

GATILHO. Intensidade.

INDICAÇÃO. O objetivo deste exercício não é necessariamente alcançar a nota mais alta, mas sim a nota mais intensa.

COMENTÁRIO. Nós apelidamos este desafio de 'o olho do nóia'.

CONDUÇÃO. Escolha uma parede. Escolha um ponto nessa parede. O primeiro passo é que você vai focalizar esse ponto tentando literalmente empurrá-lo. A ação é literal. Porque, se você não consegue mover a parede, alguma coisa se move em você. Fique um tempo nisso, e perceba o que muda na respiração. Quais músculos são ativados, quais podem relaxar para potencializar essa ação. Empurre. Fique um tempo nisso. O

segundo passo é acrescentar a isso o fator da voz: o olhar serve de foco de energia para a voz que vai empurrar a parede. Perceba o desenrolar da ativação e, principalmente, tente relaxar os lugares possíveis. Nesta prática é comum sentir, depois de um tempo, que a gente vai ‘explodir’. Por isso o relaxamento possível. Continue.

NOTA. Variação importante: do grave ao agudo: amplitude em todos os sentidos: sentido da onda, sentido da frequência, sentido da intenção.

DESAFIO 10.

DEFINIÇÃO. Desafio do Mestre, I. Centro neutro elétrico

GATILHO. Intensidade

CITAÇÃO.

Estar acordado, relaxado, sem um movimento sequer; prontidão total, senso reflexo agudo, visão de 360°, se projetando imóvel no espaço, nos objetos e nos outros. (...) Estágio da sensação pura – de estar no mundo -, a esfera do movimento ininterrupto de aparência imóvel. (JANUZELLI, 2003: pág. 68)²¹

INDICAÇÃO. Neutralização e contenção das expressões.

DESAFIO 11.

DEFINIÇÃO. Desafio do Mestre, II. Base da voz dramática.

GATILHO. Intensidade e velocidade conjugadas.

NOTA. Ter um fragmento de texto decorado antes, de cinco a dez linhas de texto corrido.

CONDUÇÃO. Fique numa base confortável; pés paralelos. “Aterramento”: enraizamento, base bem firmada. Dizer o fragmento de texto. Dizer o fragmento emendado nele mesmo e sem pontuações: um contínuo. Permanecer numa nota grave confortável à voz. Não mudar a altura por causa da frase: manter a nota grave. Veja se você pode acelerar o contínuo, até o ponto em que você percebe que a voz vem diretamente do lugar entre o sexo e o ânus, correspondente ao chacra básico, passando diretamente ao espaço por um largo tubo energético contido no corpo.

²¹ *A aprendizagem do ator.*

Acelere mais: o máximo de velocidade sem perder a clareza. Podem acontecer explosões. Depois da ativação total, esse estado de explosão torna-se 'potencial', ou seja, sustentado. Dê fragmentos de texto, testando a voz mais grave, mais potente e mais precisa possível, vindo diretamente do chão, sendo que o vetor da palavra é forjado na fôrnalha do baixo ventre (e a energia é convertida ali, automaticamente). Veja que possibilidades isso pode ter. Agora permaneça na proposta paralelamente a uma nova indicação: o corpo se move suavemente enquanto essa firme base vocal prossegue.

NOTA. Sublinhar a descontração sempre.

DESAFIO 12.

DEFINIÇÃO. Primeira abordagem prática para o trabalho com o movimento [PADRÕES].

GATILHO. Velocidade.

CONDUÇÃO. Escolha um padrão de movimento, por exemplo, a elevação simultânea à frente dos dois braços estendidos. Este também é um bom exercício, como descrever o movimento. Ou: giro do quadril com os pés fixados no chão. Permaneça nesse padrão por bastante tempo, algo como de dez a vinte minutos. Perceba as variantes que surgem espontaneamente e as variações que você pode propor de modo a lidar com algum problema, como, por exemplo, o cansaço. Busque a facilidade de execução do padrão: por isso é mais interessante você escolher um padrão simples. Depois do tempo estipulado, você continue se movimentando sem obrigação nenhuma: veja o que acontece, quais são as energias desencadeadas. Você pode embarcar num improviso durante o tempo que durar a fluência.

INDICAÇÃO. Relaxar ativo. Relaxar controlado.

NOTA. Observar o rendimento. Pode-se usar a voz quando quiser.

DESAFIO 13.

DEFINIÇÃO. Segunda abordagem prática para o trabalho com o movimento. [EVASÃO]

GATILHO. Velocidade e intensidade conjugadas.

CONDUÇÃO. Deve-se mover o corpo fugindo de qualquer padrão de movimento, começando pelo isolamento um segmento corporal que vai se mover: por exemplo, os braços e a cabeça, ou o tronco. Com os braços/cabeça é mais fácil porque são as partes que ficam 'livres' no ar quando estamos em posição sentada ou de pé. Neste exercício é importante selecionar o segmento corporal, porque isso facilita a concentração da atividade. Permaneça de dez a vinte minutos na proposta. Após o tempo estipulado, libere o movimento do corpo inteiro. Veja o que ocorre. Espere o movimento tomar o tempo dele. Observar o rendimento.

INDICAÇÃO. Ter em mente: o movimento suave e relaxado como base. Relações de controle/descontrole.

COMENTÁRIO. Este exercício deriva de uma prática usada pelo grupo de dança CENA11, de Florianópolis.

DESAFIO 14.

DEFINIÇÃO. O fluxo da fala.

GATILHO. Todos, principalmente intensidade, velocidade e ataque.

INDICAÇÃO. Sobre o quê podemos falar? Estratégias e elementos: mudança de assunto, raciocínio, ruídos, repetição de cortes do fluxo, emoções, modos de passagem do ar.

NOTA. Observar: relação com o movimento; relação com o recorte espacial.

DESAFIO 15.

DEFINIÇÃO. Relações por velocidade.

GATILHO. Velocidade, intensidade e densidade conjugadas.

CONDUÇÃO. Procure respirar o mais lento possível. Para isso, use a estratégia que quiser: pausas, suspensões, segmentações, suspiros. É uma prática difícil, pois precisamos do ar para viver, e às vezes sentimos que estamos nos matando. Por isso, muita atenção. A seguir, comece a acelerar o ciclo respiratório. Ao passo que, no fim de quatro minutos a sua respiração vai estar no máximo de velocidade. Sustente essa atividade por algum tempo. Veja o que aconteceu. Agora faça o mesmo procedimento, só que com a fala, o fluxo da fala, falar sem parar, e para isso munindo-se de

estratégias. Do quê que eu posso falar? Assuntos diversos em associação, mudança abrupta de assunto, expor o meu raciocínio, acompanhar a emoção que desperta, enfatizar algum ruído (pigarro, bocejo, gaguejar), enfatizar algum erro, cantar, utilizar o ar disponível de diferentes formas, experimentar a repetição, diferentes níveis de força, graus de energia, qualidades vocais e intenções, desconstruir as frases, declarar o que vejo, percebo, intuo, questionar-se. Então vá acelerando até o máximo.

NOTA. O corpo deve estar disponível, devendo atuar junto; atentar para o relaxamento e o acúmulo de energia/a ativação.

DESAFIO 16.

DEFINIÇÃO. 'Um minuto.'

GATILHO. Velocidade e intensidade.

INDICAÇÃO. Deve-se agir e falar como se só houvesse um minuto para fazer e dizer tudo o que você ainda queria fazer e dizer, para convocar e evocar, antes que você se cale para sempre.

COMENTÁRIO. Este desafio advém das minhas impressões da última cena no espetáculo *oito*, dirigido por Antonio Januzelli e Juliana Jardim e com o elenco da Escola de Arte Dramática da USP, em setembro e outubro de 2005.

CITAÇÃO. Foucault, 'o cuidado de si'.

A meditação da morte, ela também não desencoraja a ação, mas a intensifica: diante de tudo aquilo que você faz, diz Epiteto, pergunte-se: "se a morte me levasse nesse exato momento, é exatamente na realização deste ato que eu gostaria que ela me alcançasse?" (*Entretiens*, III, 5, 5) Não se trata aqui de pensar na morte como num tema de meditação, mas engajar-se na ideia de que se vai efetivamente morrer, a fim de operar uma partilha entre os atos possíveis. (GROS, in RAGO; VEIGA-NETO, 2006: pág. 133)²²

DESAFIO 17.

DEFINIÇÃO. 'Momento filosófico'.

GATILHO. Velocidade, intensidade e duração conjugadas.

CONDUÇÃO. É para você falar ininterruptamente, sobre algumas perguntas-charada que levam a pensar. 'Qual é o sentido da vida?' 'De onde eu vim?' 'Para onde eu vou?'

²² Op. cit.

COMENTÁRIO. Esse exercício é uma colaboração da atriz Anna Dulce Salles, a partir da prática do fluxo da fala.

DESAFIO 18.

DEFINIÇÃO. Leitura contínua.

GATILHO. Duração e intensidade.

INDICAÇÃO. Escolher um texto longo e lê-lo em voa alta, sem preocupações, brincando com os elementos textuais.

COMENTÁRIO. Repetiu-se, como laboratório, algumas vezes a leitura do primeiro capítulo de *o Anti-Édipo*, de Deleuze e Guattari. Durou 2hs30.

NOTA. Variação: leitura branca, sem intenção nenhuma, ou 'hiper-branca', sem energia nenhuma, só deixando a palavra aparecer na voz. Variação: leitura no tempo que durar a expiração ou condicionada pelas variações espontâneas do ciclo respiratório.

DESAFIO 19.

DEFINIÇÃO. 'A leitura errada'.

GATILHO. Velocidade e intensidade.

INDICAÇÃO. Este é um procedimento que favorece as redes lógico-discursivas, os ganchos e os contrastes do exercício 'fluxo da fala'.

CONDUÇÃO. Deve-se proceder a leitura contínua, mas aí a sua leitura é desviada por algum resultado da emissão: alguma emoção que foi disparada, algum erro ou ruído surgido, algum raciocínio ou associação imagética etc. Atentar para não se distanciar demais, manter o fio condutor.

NOTA. Este exercício facilita a construção de redes de associação para o fluxo da fala, pois há a base ou o apoio de uma superfície de texto.

DESAFIO 20.

DEFINIÇÃO. Velocidade por fórmulas de repetição.

GATILHO. Velocidade e densidade conjugadas.

NOTA. Elemento importante: fluxo.

CONDUÇÃO. Um texto de cinco a dez linhas. Este exercício serve tanto para se decorar um texto quanto para: dinamizar o circuito aéreo (inclui a atividade e regulação da cadeia muscular abdominal e pélvica, bem como do diafragma); exercitar fatores de velocidade, tais como precisão e lubrificação das estruturas que, em mecanismo, produzem como resultado as consoantes; relaxamento da garganta deixando livre o caminho das vogais; convergência das energias (centramento e ativação); refinamento da audição daquilo que se diz etc. O 'decorar' neste caso diz respeito aos níveis fonético, rítmico, prosódico e enunciativo do texto considerado. O exercício baseia-se em repetições. Tomemos o exemplo:

Seria preciso pensar em exemplos e não temos tempo. Mas cada um de nós, ao ouvir uma frase deste nível, pensa: "O que acabei de ouvir? Que imundície é essa?" Não pense que pode soltar uma frase destas e tentar voltar atrás, não dá mais. O contrário também vale para o charme. Há frases insignificantes que têm tanto charme e mostram tanta delicadeza que, imediatamente, você acha que aquela pessoa é sua, não no sentido de propriedade, mas é sua e você espera ser dela. Neste momento nasce a amizade. Há de fato uma questão de percepção. Perceber algo que lhe convém, que ensina, que abre e revela alguma coisa.
(DELEUZE, *o abecedário*²³)

A formatação do trecho acima não obedeceu à formatação que é típica das citações, pois aqui serve de 'preenchimento de superfície', não é uma citação com a finalidade argumentativa. Nesse sentido iremos exibir os textos ('as texturas') do modo que for mais conveniente aos exemplos.

Você decide o tamanho e tipo da unidade fonética pela qual vai seguir a decomposição do trecho, e começa. A primeira unidade então poderia ser

Se.

A transcrição do exercício com 4 ciclos não condiz com uma condição obrigatória; ela foi selecionada pois concluímos que com 4 unidades de repetição agrupadas em blocos daríamos ideia clara da compreensão do mecanismo, mediante sua leitura muda, em voz alta ou reprodução parcial/integral do exercício nas condições de ensaio e verificação de resultados.

²³ DELEUZE, Gilles: *O abecedário de Gilles Deleuze – transcrição integral do vídeo, para fins exclusivamente didáticos.*

se, se, se, se

Então você soma unidades fonéticas uma a uma, e cada grupo maior formado é repetido, de forma solta e veloz, como se fosse um único impulso. Para isso você tem que abolir as pontuações. Esse mecanismo vai gerar agilidade. Aqui estamos usando a fórmula 4X, de quatro repetições. Você pode separar até em consoantes e vogais, ou fazer uma separação mista, mais livre:

O exemplo seguinte ainda é separado por vírgulas, objetivando a leitura precisa das unidades de repetição, o que não significa que a sequência não possa ser lida com pausas correspondentes a vírguas.

Ss, ss, ss, ss, se, se, se, se, serr, serr, serr, serr, seri, seri, seri, seri, seria, seria, seria, seria, seriap, seriap, seriap, seriap, seriap, seriaprr, seriaprr, seriaprr, seriaprr, seriapre, seriapre, seriapre, seriapre, seriapress, seriapress, seriapress, seriapress, seriapreci, seriapreci, seriapreci, seriapreci, seriapreciz, seriapreciz, seriapreciz, seriapreciz, seriapreciso, seriapreciso, seriapreciso, seriapreciso.

Ou, segundo nossa proposta inicial:

Se se se se seri seri seri seri seria seria seria seria seriapre seriapre seriapre seriapre seriapreci seriapreci seriapreci seriapreci seriapreciso seriapreciso seriapreciso seriapreciso seriapreciso.

O exemplo acima é constituído por unidades fonéticas arbitrárias com a obrigatoriedade de conter pelo menos uma vogal. São feitos 4 ciclos de cada somatória de unidades fonéticas.

E você pode também separar rigorosamente por sílabas, variar a estratégia ou o número de repetições etc. Pode também fazer de trás pra frente. Tomemos a primeira sentença,

Seria preciso pensar em exemplos e não temos tempo.

Seria assim:

Po
po
po
po
tempo
tempo
tempo
tempo
mostempo
mostempo
mostempo
mostempo
temostempo
temostempo
temostempo
temostempo
nãotemostempo
nãotemostempo
nãotemostempo
nãotemostempo
enãotemostempo
enãotemostempo
enãotemostempo
enãotemostempo
plosenãotemostempo
plosenãotemostempo
plosenãotemostempo
plosenãotemostempo
zemplosenãotemostempo
zemplosenãotemostempo
zemplosenãotemostempo
zemplosenãotemostempo
exemplosenãotemostempo
exemplosenãotemostempo
exemplosenãotemostempo
exemplosenãotemostempo
enhexemplosenãotemostempo
enhexemplosenãotemostempo
enhexemplosenãotemostempo
enhexemplosenãotemostempo
sarenhexemplosenãotemostempo
sarenhexemplosenãotemostempo
sarenhexemplosenãotemostempo
sarenhexemplosenãotemostempo
pensarenhexemplosenãotemostempo
pensarenhexemplosenãotemostempo
pensarenhexemplosenãotemostempo
pensarenhexemplosenãotemostempo
zopensarenhexemplosenãotemostempo

zopensarenhexemplosenãotemostempo
zopensarenhexemplosenãotemostempo
zopensarenhexemplosenãotemostempo
cisopensarenhexemplosenãotemostempo
cisopensarenhexemplosenãotemostempo
cisopensarenhexemplosenãotemostempo
cisopensarenhexemplosenãotemostempo
precisopensarenhexemplosenãotemostempo
precisopensarenhexemplosenãotemostempo
precisopensarenhexemplosenãotemostempo
precisopensarenhexemplosenãotemostempo
hriaprecisopensarenhexemplosenãotemostempo
hriaprecisopensarenhexemplosenãotemostempo
hriaprecisopensarenhexemplosenãotemostempo
hriaprecisopensarenhexemplosenãotemostempo
seriaprecisopensarenhexemplosenãotemostempo
seriaprecisopensarenhexemplosenãotemostempo
seriaprecisopensarenhexemplosenãotemostempo
seriaprecisopensarenhexemplosenãotemostempo.

No exemplo acima foram usadas unidades próximas da sílaba, e 4 ciclos de cada somatória de unidades silábicas.

Podemos pontuar de outra forma também. Fizemos agora com você lendo a transcrição do exercício, mas é mais interessante, do ponto de vista do laboratório, fazer sem ler. Pode-se variar a acentuação, modificar a direção natural da frase etc. Pode-se logicamente inventar o fragmento também. Mas é importante ser rigoroso com a sua estrutura. Outra variação é da unidade selecionada: as repetições podem estacionar (fazer o ciclo) na transição de um som a outro em uma consoante do modo como é produzido o seu som, por exemplo, no início de uma palavra, sendo que essa consoante aparece originalmente no meio da palavra. Por exemplo, na palavra 'crime', em que o erre poderia ter o som de agá (como variante, tendo-se também em vista a sonoridade da palavra inteira dita) quando da ausência do 'c' inicial: "hcrime-hcrime".

DESAFIO 21.

DEFINIÇÃO. Ataques rítmico-fonéticos.

GATILHO. Ataque.

CONDUÇÃO. Selecione um fragmento de texto e leia sílaba a sílaba, ou fonema a fonema, ou varie a unidade escolhida, mantendo continuidade até o fim. Pode-se fazer séries de repetição. Tomemos o exemplo de um fragmento com 33 unidades fonéticas;

você lê cada uma, ou ataca cada uma quatro vezes em sequência, emendando na próxima, e ao final emendando no início do fragmento novamente, mas dessa vez você passa a atacar três vezes, em seguida duas, em seguida uma, para em seguida ler o fragmento inteiro com a intenção de um único ataque.

NOTA. Variar modo de ataque, intensidade, e ligação entre as unidades fonéticas.

DESAFIO 22.

DEFINIÇÃO. Ler a voz da escrita. 'O ditado.'

GATILHO. Duração e velocidade conjugadas.

INDICAÇÃO. Ler em voz alta o que escreve na medida em que escreve.

DESAFIO 23

DEFINIÇÃO. Procedimento da página.

GATILHO. Intensidade e velocidade.

CONDUÇÃO. Este laboratório admite variações em todas as etapas, desde que se compreenda que o objetivo dele é gerar uma explosão gradual, sustentada, no corpo, e abrir a percepção para novos tipos de intenções na fala, descobrir intenções escondidas dentro da sonoridade. Há uma etapa de escrita, aonde se pode falar enquanto escreve (voz de quem recebe ditado). Heiner Müller:

Minha propriedade as imagens dos mortos
Os gritos dos esfolados minha posse
Desde que me fui da Cólquida minha pátria
Em tua trilha de sangue sangue de meus iguais
Em minha nova pátria a traição
Cega para as imagens para os gritos surda²⁴

'Primeiro: transcrever em folha de caderno pautado, e a cada linha pular uma linha'. Assumi aqui que uma página tem vinte e duas linhas comportando aproximadamente 8 palavras cada. Obviamente podendo variar de acordo com a caligrafia. Então você vai

²⁴ MÜLLER, Heiner, 2003: *Margem abandonada Medeamaterial paisagem com argonautas*.

preencher toda a página com essa sequência do fragmento proposto. A estrutura original dos versos será abolida.

minha propriedade as imagens dos mortos os

[linha vazia]

gritos dos esfolados minha posse desde que

[linha vazia]

me fui da Cólquida minha pátria em tua trilha

[idem]

de sangue sangue de meus iguais em minha

[#]

nova pátria a traição cega para as imagens

[#]

para os gritos surda minha propriedade as

[#]

imagens dos mortos os gritos dos esfolados

[#]

minha posse desde que me fui da Cólquida

[#]

minha pátria em tua trilha de sangue sangue

[#]

de meus iguais em minha nova pátria a

[#]

traição cega para as imagens para os gritos

[#]

‘Segundo: continuar a sequência de palavras do fragmento para o preenchimento das linhas vazias’, assim:

[linha antiga] **minha propriedade as imagens dos mortos os**

[linha nova] **surda minha propriedade as imagens dos**

[antiga] **gritos dos esfolados minha posse desde que**

[nova] **mortos os gritos dos esfolados minha posse**

[antiga] **me fui da Cólquida minha pátria em tua trilha**
[nova] **desde que me fui da Cólquida minha pátria**
[etc] **de sangue sangue de meus iguais em minha**
em tua trilha de sangue sangue de meus
nova pátria a traição cega para as imagens
iguais em minha nova pátria a traição cega
para os gritos surda minha propriedade as
para as imagens para os gritos surda minha
imagens dos mortos os gritos dos esfolados
propriedade as imagens dos mortos os gritos
minha posse desde que me fui da Cólquida
dos esfolados minha posse desde que me
minha pátria em tua trilha de sangue sangue
fui da Cólquida em tua trilha de sangue
de meus iguais em minha nova pátria a
sangue de meus iguais em minha nova
traição cega para as imagens para os gritos
pátria a traição cega para as imagens para

Configuram-se então 22 linhas escritas. Experimentar ler nessa sequência. A voz é contínua mas, sendo laboratório, são previstas variações (consoante percussiva, ou não variar a altura da nota da voz, alguma prosódia fixa etc) e etapas de brincadeira com essa voz.

Já que é um procedimento de ‘embaralhamento de fragmentos de escrita’, cabe a seguinte prática: ler da linha 1 a 22 e voltar à 21, lendo debaixo pra cima. No caso de maior disposição pode-se fazer o sobe-desce múltiplas vezes. De fato, acontece aqui que os textos ‘cortados’ estão embaralhados, e produzem sentidos múltiplos, desvios das construções normais de frase, podendo interferir de algumas maneiras possíveis na prosódia, acentuação e intenção. Experimentemos então o efeito de se ler de baixo para cima, resultante em:

pátria a traição cega para as imagens para
traição cega para as imagens para os gritos
sangue de meus iguais em minha nova

de meus iguais em minha nova pátria a
fui da Cólquida em tua trilha de sangue
minha pátria em tua trilha de sangue sangue
dos esfolados minha posse desde que me
minha posse desde que me fui da Cólquida
propriedade as imagens dos mortos os gritos
imagens dos mortos os gritos dos esfolados
para as imagens para os gritos surda minha
para os gritos surda minha propriedade as
iguais em minha nova pátria a traição cega
nova pátria a traição cega para as imagens
em tua trilha de sangue sangue de meus
de sangue sangue de meus iguais em minha
desde que me fui da Cólquida minha pátria
me fui da Cólquida minha pátria em tua trilha
mortos os gritos dos esfolados minha posse
gritos dos esfolados minha posse desde que
surda minha propriedade as imagens dos
minha propriedade as imagens dos mortos os

Ciclos de texto. Essa variação é muito importante. Você pode começar de onde quiser e fazer quantas voltas quiser, subindo e descendo a sequência do trecho. Começando pela primeira linha, resulta nisso:

[ida]

minha propriedade as imagens dos mortos os surda minha propriedade as imagens dos gritos dos esfolados minha posse desde que mortos os gritos dos esfolados minha posse me fui da Cólquida minha pátria em tua trilha desde que me fui da Cólquida minha pátria de sangue sangue de meus iguais em minha em tua trilha de sangue sangue de meus nova pátria a traição cega para as imagens iguais em minha nova pátria a traição cega para os gritos surda minha propriedade as para as imagens para os gritos surda minha imagens dos mortos os gritos dos esfolados propriedade as imagens dos mortos os gritos minha posse desde que me fui da Cólquida dos esfolados minha posse desde que me minha pátria em tua trilha de sangue sangue fui da Cólquida em tua trilha de sangue de meus iguais em minha nova pátria a sangue de meus iguais em minha nova traição cega para as imagens para os gritos pátria a traição cega para as imagens para

[volta]

traição cega para as imagens para os gritos sangue de meus iguais em minha nova de meus iguais em minha nova pátria a fui da Cólquida em tua trilha de sangue minha pátria em tua trilha de sangue sangue dos esfolados minha posse desde que me minha posse desde que me fui da Cólquida propriedade as imagens dos mortos os gritos imagens dos mortos os gritos dos esfolados para as imagens para os gritos surda minha para os gritos surda minha propriedade as iguais em minha nova pátria a traição cega nova pátria a traição cega para as imagens em tua trilha de sangue sangue de meus de sangue sangue de meus iguais em minha desde que me fui da Cólquida minha pátria me fui da Cólquida minha pátria em tua

**trilha mortos os gritos dos esfolados minha posse gritos dos esfolados minha posse desde
que surda minha propriedade as imagens dos**

[ida]

minha propriedade as imagens dos mortos os

O texto foi disposto no preenchimento integral da linha para que se verifique melhor o efeito esperado.

E assim em diante.

‘Terceiro: distribuir repetições’. Temos onze pares de linhas. Posso organizar os onze pares de linhas em onze graus de repetição, de maneira que o último grau determina que se diga onze vezes o par. Distribuí os onze graus de maneira alternada, da seguinte forma:

(1X)

**minha propriedade as imagens dos mortos os
surda minha propriedade as imagens dos**

(3X)

**gritos dos esfolados minha posse desde que
mortos os gritos dos esfolados minha posse**

(5X)

**me fui da Cólquida minha pátria em tua trilha
desde que me fui da Cólquida minha pátria**

(7X)

**de sangue sangue de meus iguais em minha
em tua trilha de sangue sangue de meus**

(9X)

**nova pátria a traição cega para as imagens
iguais em minha nova pátria a traição cega**

(11X)

**para os gritos surda minha propriedade as
para as imagens para os gritos surda minha**

(10X)

**imagens dos mortos os gritos dos esfolados
propriedade as imagens dos mortos os gritos**

(8X)

**minha posse desde que me fui da Cólquida
dos esfolados minha posse desde que me**

(6X)

**minha pátria em tua trilha de sangue sangue
fui da Cólquida em tua trilha de sangue**

(4X)

**de meus iguais em minha nova pátria a
sangue de meus iguais em minha nova**

(2X)

**traição cega para as imagens para os gritos
pátria a traição cega para as imagens para**

E assim ler essa nova sequência.

‘Quarto: ler essa grande sequência, mas respeitando, ao invés da ordem das linhas, a ordem crescente de repetições (somar as repetições, perfazendo blocos cada vez maiores de repetições)’. Assim, você embaralharia a ordem das ‘linhas duplas’ no próprio ato da leitura.

‘Quinto: inverter a ordenação das repetições, perfazendo uma segunda coluna’, assim:

(1X)(10X)

**minha propriedade as imagens dos mortos os
surda minha propriedade as imagens dos**

(3X)(8X)

**gritos dos esfolados minha posse desde que
mortos os gritos dos esfolados minha posse**

(5X)(6X)

**me fui da Cólquida minha pátria em tua trilha
desde que me fui da Cólquida minha pátria**

(7X)(4X)

**de sangue sangue de meus iguais em minha
em tua trilha de sangue sangue de meus**

(9X)(2x)

**nova pátria a traição cega para as imagens
iguais em minha nova pátria a traição cega**

(11X)(1X)

**para os gritos surda minha propriedade as
para as imagens para os gritos surda minha**

(10X)(3X)

**imagens dos mortos os gritos dos esfolados
propriedade as imagens dos mortos os gritos**

(8X)(5X)

**minha posse desde que me fui da Cólquida
dos esfolados minha posse desde que me**

(6X)(7X)

**minha pátria em tua trilha de sangue sangue
fui da Cólquida em tua trilha de sangue**

(4X)(9X)

**de meus iguais em minha nova pátria a
sangue de meus iguais em minha nova**

(2X)(11X)

**traição cega para as imagens para os gritos
pátria a traição cega para as imagens para**

‘Sexto: leitura, cambiando a lógica sequencial’. Temos duas lógicas de leitura: aquela leitura feita normalmente, aonde se pode respeitar ou não o número indicado de repetições e mesmo neste quesito podendo escolher entre obedecer à primeira ou segunda coluna, ou aquela leitura feita de acordo com a soma ou subtração de

repetições, podendo escolher, do mesmo modo, entre seguir a primeira coluna ou a segunda. As suas lógicas vão receber o nome de, respectivamente, lógica 'linear' e lógica 'bloqueada'. Temos ainda dois arcos de repetições: primeira e segunda coluna. Poderíamos realizar uma versão do desafio que combina os quatro elementos da seguinte forma: aonde se lê linearmente de cima (na ordenação de repetições da primeira coluna) e volta-se na ordem bloqueada (na ordem de repetições da segunda coluna, decrescendo) para em seguida descer novamente na ordem linear (segunda coluna) e subir finalmente em ordem bloqueada (naturalmente a partir do '2X'). Não estamos entrando nas possibilidades de troca de lógica ou 'arco de número' no meio do percurso de subida e descida, ou subidas e descidas incompletas que voltam, ou seleção de outra lógica, derivada da relação desses elementos, ou seleção de algum modo específico de emissão para esta fórmula de continuidade. Existem muitas roldanas e passagens possíveis.

Assim, estabelece-se um fluxo de leitura.

CITAÇÃO. O anti-Édipo.

Ou então, diante de uma máquina completa formada por seis pedras no bolso direito do meu casaco (o bolso que debita), cinco no bolso direito da minha calça, cinco no bolso esquerdo da minha calça (bolsos de transmissão), o último bolso do meu casaco recebendo as pedras utilizadas à medida que as outras avançam, qual é o efeito deste circuito de distribuição no qual a própria boca se insere como máquina de chupar as pedras? (DELEUZE; GUATTARI, 2010: pág. 13)²⁵

COMENTÁRIO. O 'procedimento da página' é, de fato, uma engenhoca. Assim me recordo do desenho em **I, 4,2 Desenho e apreensão: 'um corpo'**, supondo em seguida que ela seja uma espécie de 'máquina de energia'.

CITAÇÃO.

"O texto torna-se um alimento para o ator, um corpo." (...) "Fazer com que a palavra volte a morrer do corpo." (NOVARINA, 2009: pág. 20)²⁶

²⁵ DELEUZE, Gilles: *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*.

²⁶ NOVARINA, Valère: *Carta aos atores*.

DESAFIO 24.

DEFINIÇÃO. Construção da explosão.

GATILHO. Ataque e duração.

CONDUÇÃO. Respire pelo nariz. Tire todo o ar dos pulmões. O máximo possível. Fique um tempo no máximo de contração abdominal/pélvica. Relaxe totalmente. Perceba que o ar voltou sozinho. Faça de novo. Agora emende um ciclo no outro, pensando em relaxar. É quase uma sanfona. Agora passe a fazer o ciclo mais rápido ainda, como um disparo. A hiperventilação e tontura não acontecem quando você favorece a inspiração passiva pelo relaxamento. Agora você pode começar a respirar pela boca também. Você pode começar a pesquisar maneiras de deixar a expiração mais explosiva. Para isso é preciso relaxamento. Agora você pode começar a colocar fonemas ou pequenas frases nessa contração. Literalmente uma expressão.

DESAFIO 25.

DEFINIÇÃO. ‘Tá.’

GATILHO. Ataque e intensidade.

COMENTÁRIO. Esse desafio é combinação dos desafios **9, 21 e 24**.

CONDUÇÃO. A base dessa tarefa é estar sentado numa cadeira, de frente a uma parede. Com a lógica de se empurrar a parede com a voz, aonde a força do olhar concentra toda a energia em um único ponto. É usada a sílaba ‘tá’. Deve-se começar com pequenas explosões, até a exploração máxima de intensidade e seus desdobramentos no corpo.

DESAFIO 26.

DEFINIÇÃO. Falar com os objetos. Cantar os objetos.

GATILHO. Intensidade, duração e ataque conjugados.

NOTA. Abordar/criar vocalmente uma conexão com aquele material.

DESAFIO 27.

DEFINIÇÃO. Falar com o espaço. Cantar o espaço.

GATILHO. Ataque e densidade.

COMENTÁRIO. Semelhança com a voz harmônica (**DESAFIO 4. 'A voz harmônica'**, só que mais livre)

DESAFIO 28

DEFINIÇÃO. Falar com as imagens. Cantar as imagens.

GATILHO. Duração e ataque.

4. Anotação

Os desafios expostos se prezaram a demonstrar ‘espaços de pressão’, ‘espaços de constrangimento’, soluções encontradas para acelerar a produção de um corpo através da voz.

Do desenho à voz: a ideia de produção emocional linear formante. Dos gatilhos musicais ao corpo: a ideia de aceleradores, catalisadores dessa produção. Os espaços constrangidos mencionados se veem aportados na última afirmação.

Por falar em espaço, é extremamente importante a escolha da locação para executar o seu desafio, pois ele será uma intervenção decisiva naquele lugar, influenciando na produção de sentidos e comportando consequências que você não imagina. Recorda Gaston Bachelard que “ouvir é mais dramático que ver” (2001, pág. 233)²⁷. E raramente na vida quem fala ouve, ouve quem fica mais quieto.

A escolha do espaço é também elemento de radicalidade; ele é contribuição, para não dizer uma definição e um molde de ‘expressão’ da concretude: a forma do corpo terá como base esse arcabouço.

“expressão. S. f. 1. Ato de espremer suco de fruta, planta, etc. (...)”
(FERREIRA, 1988: pág. 285)²⁸

²⁷ BACHELARD, Gaston: *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*.

²⁸ *Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa*.

NOTAS CONCLUSIVAS

Depois de tudo, ainda está na minha frente o que estava antes: o concreto. E a realização da percepção que somente foi apontada aqui ainda vai demandar muito tempo e sabe-se lá o que será produzido até lá. Pois a atenção neste caso é o percurso produtivo; a própria pesquisa investiga esse âmbito.

A escrita é antes um desenho. O desenho é antes uma escrita. Através dessa mútua ambiguidade eu quero forçar, por assim dizer, minha permanência nesse limiar emoção-código. Esta posição compreende de antemão uma produção ininterrupta.

Os 'riscos da voz' continuam os mesmos. O que mudou, porém, foi a disposição e o cuidado em entrar voluntariamente no terreno de risco.

Não se pode interromper o percurso do texto através dele mesmo; quanto a isso, penso que os anexos possam talvez concluir de maneira mais eficiente todo o percurso.

BIBLIOGRAFIA

- ASLAN, Odette. *O ator no século XX: evolução da técnica, problema da ética*. São Paulo, Perspectiva, 2005.
- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- _____. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- BARBOZA, Juliana Jardim. *Vestígios do dizer de uma escuta (repouso e deriva na palavra)* (tese de doutorado). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), 2009.
- BASHO, Matsuo. *Trilha estreita ao confim*. São Paulo, Iluminuras, 1997.
- BECKER, Susie. *A voz contemporânea* (dissertação de mestrado). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), 2008.
- BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo, Perspectiva, 1995.
- CARDASSI, Luciane. *Sequenza IV de Luciano Berio: estratégias de aprendizagem e performance* (artigo disponível em). 2006.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação*. São Paulo, Perspectiva, 2004.
- _____. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo, Perspectiva, 2006.
- CORRAZA, Sandra Mara. SILVA, Tomaz Tadeu da: *Manifesto por um pensamento da diferença em educação*. In. *Composições*. Belo Horizonte, Autêntica, 2003.
- COSTA, Rogério Luiz Moraes. *O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação* (tese de doutorado). Programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), 2003.
- CUSTODERO, Lori Almeida. *Buscando desafios, encontrando habilidades: a experiência de fluxo e a educação musical*. In. ILARI, Beatriz Senoi. *Em busca da mente musical: ensaios sobre os processos cognitivos em música – da percepção à produção*. Curitiba, Editora da UFPR, 2006.
- DAHLHAUS, Carl. *Estética Musical*. Lisboa, 70, 2003.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2007.

_____. *O abecedário de Gilles Deleuze – transcrição integral do vídeo, para fins exclusivamente didáticos*.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. São Paulo, Ed. 34, 2010.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, Volumes 1-5*. São Paulo, Ed. 34, 2008.

EL HOULI, Janete. *Demetrio Stratos: em busca da voz-música*. Londrina, PR, 2002.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo, Perspectiva, 2010.

FERRAZ, Silvio. *Música e repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo, EDUC, 1998.

_____, org.. *Notas. Atos. Gestos*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2007.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2006.

FUNAKOSHI, Gichin. *Os vinte princípios fundamentais do karatê: o legado espiritual do mestre*. São Paulo, Cultrix, 2005.

GALIZIA, Luiz Roberto Brant de Carvalho. *Os processos criativos de Robert Wilson: trabalhos de arte total para o teatro americano contemporâneo*. São Paulo, Perspectiva, 2004.

GREIMAS, A. J.. *Dicionário de semiótica*. São Paulo, Contexto, 2008.

GROS, Frédéric: *O cuidado de si em Michel Foucault*. In. RAGO, Margareth; VEIGANETO, Alfredo: *Figuras de Foucault*. Belo Horizonte, Autêntica, 2006.

GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo, Perspectiva, 2007.

GUINSBURG, J; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo, Perspectiva; SESC São Paulo, 2006

INAYAT KHAN, Hazrat. *O coração do sufismo: escritos essenciais de Hazrat Inayat Khan*. São Paulo, Pensamento-Cultrix, 2009.

_____. *Saúde: a moléstia, suas causas e sua cura*. Porto Alegre, Hércules, 1993.

JANUZELLI, Antonio Luiz Dias. *A aprendizagem do ator*. São Paulo, Ática, 2003.

_____. *O ofício do ator e o estágio das transparências* (tese de doutorado). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), 1992.

KOZESINSKI, Viviane Torres. *Hibridismo entre linguagens: por uma caracterização da obra pictórico-linear* (dissertação de mestrado). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), 2002.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

LOPARIĆ, Željko. *Husserl: vida e obra*. In. HUSSERL, Edmund. *Investigações lógicas, sexta investigação (elementos de uma elucidação fenomenológica do conhecimento)*. São Paulo, Nova Cultural, 1996.

MACONIE, Robin. *Stockhausen sobre música*. São Paulo: Madras, 2009.

MARTINS, Luiz Geraldo Ferrari. *A escrita plástica: desenho, pensamento, conhecimento e interdisciplinaridade* (tese de doutorado). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), 2004.

MENEZES, Flo. *Música maximalista: ensaios sobre a música radical e especulativa*. São Paulo, Editora UNESP, 2006.

MONGE AGUILAR, Gina. *Princípios para o treinamento vocal do ator: vozes que chamam, perguntam e dialogam* (dissertação de mestrado). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), 2008.

MORISAWA, Jackson S.: *O segredo de acertar no alvo*. São Paulo, Pensamento, 1997.

MÜLLER, Heiner. *Margem abandonada Medeamaterial paisagem com argonautas*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1993.

NAKAYAMA, Masatoshi. *O melhor do karatê* (12 volumes). Vols. 1 e 2. São Paulo, Cultrix, 1995.

NOVARINA, Valère. *Carta aos atores*. São Paulo, 7Letras, 2009.

_____. *Diante da palavra*. São Paulo, 7Letras, 2009.

- OLSEN, Mark. *As máscaras mutáveis do Buda dourado: ensaios sobre a dimensão espiritual da interpretação*. São Paulo, Perspectiva, 2004.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1999.
- SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verbal: aplicações na hipermídia*. São Paulo, Iluminuras, 2005.
- SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de música: edição concisa*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1994.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, Vozes, 2000.
- SILVEIRA, Fernando de Almeida; FURLAN, Reinaldo. *O corpo e a alma em Foucault: postulados para uma metodologia da psicologia* (artigo). Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto - USP, 2001.
- STÓROLI, Wânia Mara Agostini. *Movimento e respiração: a prática da respiração vivenciada de Ilse Middendorf no ensino de canto* (tese de doutorado). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), 2004.
- TAIMNI, I. K.. *A ciência do yoga (comentários sobre os yoga-sitras de Patañjali à luz do pensamento moderno)*. Brasília, Editora Teosófica, 2006.
- TRASK, R. L.. *Dicionário de linguagem e linguística*. São Paulo, Contexto, 2004.
- WINCH, Christopher. *Dicionário de filosofia da educação*. São Paulo, Contexto, 2007.
- WU, Jyh-Cherng. *Tai chi chuan: a alquimia do movimento*. Rio de Janeiro, Mauad, 1998.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

ARTIGOS DIGITAIS

- MARCONDES, Gabriela. *Voz, oralidade e concretude: poesia concreta, música concreta e poesia sonora*. 2010;
- PALOMBINI, Carlos. *A música concreta revisitada*. 1999;
- Ambos encontrados em <http://www.rem.ufpr.br/>

DISCOGRAFIA

ACHIARY, Beñat. *Arranoa*. Ocora; Radio France; Harmonia Mundi France, 1988.

ACHIARY, Beñat; MERAH, Joël. *Voix basques*. Virgin Classics; EMI Records, 2001.

BLUMENFELD, Larry. *Voices of forgotten worlds: traditional music of indigenous people*. Nova York, Elipsis Arts, 1993.

As demais fontes musicais foram retiradas do site www.youtube.com

ANEXOS

RELAÇÃO DE ANEXOS

1. *A voz*
2. *Bula e complemento*
3. *Basho*
4. *A voz (detalhe)*
5. *400 nomes para música*
6. *Um corpo*
7. *O concreto é o movimento: três casos*
- 8-12. *A*
 - a*
 - C*
 - M*
 - R*
- 13-15. *O tema da rocha com cores sorteadas*
 - Primeira solução para o tema da rocha*
 - Segunda solução para o tema da rocha*

BULA E COMPLEMENTO

Este escrito documenta a última fase da pesquisa de mestrado, em que tínhamos como objetivo preparar uma demonstração prática dos princípios desenvolvidos, de maneira abreviada e clara. Isso exigiu que obtivéssemos maior clareza de vários componentes do percurso desse pensar.

A. Natureza da exposição à banca.

Pensou-se ser uma amostra e uma aplicação sucinta das principais ideias abordadas durante a pesquisa, entre elas:

1. Conceitos-Chave: *voz que gera corpo, corpo como atividade, consequente relação corpo-movimento-som, escuta, concretude do som, consequente relação corpossom.*
2. Técnicas-Base: *técnicas de liberação da voz (principalmente no sentido de: continuidade de eventos, alargamento dos contrastes entre registros e penetração nuançada dos diferentes registros), refinamento da percepção do volume e das relações do ar, possibilidades de produção do som no corpo, fabricação de continuidade de eventos com e sem o apoio de textos verbais, o processo da ação contínua ao fluxo.*
3. Os Gatilhos: *intensidade, densidade, duração, velocidade, ataque. Sua análise migrou de uma descrição musical-fenomenológica para o testemunho do itinerário de um corpo.*
4. A improvisação no contexto do Corpossom: *Laboratório sinfônico.*
5. A expectativa com relação aos termos *desafio* e *concreto*: o primeiro no âmbito de uma tomada de consciência acerca da potência do corpo, o segundo como um processo de dessubjetivação com relação às práticas de escuta; a primeira trazida no recorte da poesia oral basca e da obra de Beñat Achiary, a segunda posta em relação à *escuta reduzida* no ambiente de *música concreta* (ou seja, a 'redução' ocorre no nível do sujeito).

B. Gatilhos. *O testemunho do itinerário de um corpo.*

1. Intensidade. Começa com a intensidade da escuta. Colocar-se em si. Princípio da ativação. Trabalho sobre os impulsos. Sempre relaxado e atento.
2. Densidade. Após uma primeira ativação, busca-se uma variedade de 'corpos vocais': principalmente ruídos, distorções. Alargar o espectro de emoções vocais. 'Agregar novas sonoridades à voz que ainda reside num corpo antigo'.
3. Duração. (duração como durabilidade, durabilidade como consistência, consistência de um estado) Destaca-se um plano diferenciado de ações, um corpo alterado se 'estabiliza', ainda que dinamicamente. O novo corpo se manifesta na vitalidade da vibração na nota que soa de modo a evidenciar o todo desse corpo.
4. Velocidade. Exploração de possibilidades dessa massa dinâmica que dura, que é duração. Geralmente é entre *duração* e *intensidade* que se introduzem textos verbais, mas isso não é uma regra fixa. A palavra verbal é um catalisador do processo, que vem a ser quando *duração* passa a pensar em como se pode liberar novas manobras e vias de compressão, impulso e escape, justamente para adaptar-se a novas situações, ou para provocá-las.
5. Ataque. O auge do processo da velocidade leva a uma explosão sustentada cuja forma mais concentrada é *ataque* ou *golpe*. Diferentemente da *intensidade*, que ocorre com a intenção de penetrar o ambiente, o *ataque* ocorre já dentro da profundidade de outro corpo construído e desconstruído em fluxo. Isso significa na prática a fusão vocal-física em uma forma energética provida de dois componentes principais: foco de energia e direcionalidade. Aqui a voz ganha um princípio de dança.

Interessante é constatar que, pela lógica dessa explicação, pode-se refazer esse ciclo infinitas vezes.

C. Itinerário do 'corposom'.

Internamente ao ambiente de trabalho, chegamos ao acordo de que a pesquisa 'preparação do corposom: atuação e voz concreta' teria como objetivo central a concretização da voz no corpo. Assim, considerou-se que a exposição pretendida teria como meta mostrar de que modo o nosso campo de investigação é eficaz em propor 'a produção de um corpo que atua em uma frequência alterada, alternativa'. Com isso em mente, o orientando, os atores envolvidos diretamente com a pesquisa e o orientador elaboraram o seguinte roteiro:

- I. Chegada***
- II. Improvisação***
- III. Pequeno laboratório com textos decorados***
- IV. Entrada do público e da banca***
- V. Curto aquecimento direcionado, relacionado aos 5 gatilhos***
- VI. Demonstração esquemática dos 5 gatilhos***
- VII. Pausa – breve explicação do ambiente de pesquisa, informações de seu histórico, termos importantes***

D. Última fase de pesquisa.

Foram aprofundados alguns laboratórios visando suprir deficiências localizadas, de modo que vieram a se incorporar à base prática da pesquisa alguns temas específicos, decorrentes das soluções que ocorreram nesses laboratórios. A lista que segue inclui uma coleção razoavelmente atualizada de temas de trabalho e temas recentemente discutidos em ensaio.

- 1. Laboratório da CALMA (tomar seu tempo, fornecer tempo a si, acompanhar-se), vinculado ao laboratório da CHEGADA (que se apóia em perguntas do tipo: 'para onde estou indo?', 'como eu estou vindo?');*

2. *Aquecimento ao brincar à incandescência (estimular-se), pela via direta ou pela via indireta (via indireta: laboratório O AUGA DA PREGUIÇA ou 'discurso da indecisão');*
3. *Formulação de roteiro de performance para organizar sequências de exercícios;*
4. *Reprodução de exercícios específicos, como treinamento, como recurso de improviso ou mesmo como intervenção;*
5. *Laboratório do ouvir e do silêncio: simplesmente ouvir, ou ouvir para mover-se. O seu extremo é: não pode ocorrer som;*
6. *Contatos (espaço, objetos, seres); estabelecer contato com profundidade e presença: busca do real, do concreto, do radical;*
7. *Relação de habitar um texto prévio: o que um texto lhe causa? Como dar corpo a um texto e, tendo em vista isso, como fixar uma sequência específica de palavras? Sugerimos, por exemplo, que 'a relação é de se propor maneiras parciais de escutar o que sai do texto, em diferentes combinações [e segmentações]; esse processo automaticamente leva a um decorar, só que com o empenho colocado no nível de EU QUERO REALMENTE ESCUTAR as diferentes formas e que esse texto (esse material escrito) pode assumir'(anotação de ensaio). E mais: 'quero, nesse dizer, manter a minha escuta, independentemente do grau de fixação desse texto' (anotação de ensaio);*
8. *Produção de textos em fluxo, pensamento em fluxo (e exercícios auxiliares, como a leitura em fluxo, a fala em fluxo ininterrupto e o laboratório da 'leitura errada', em que se alternam os dois anteriores. Esse tema da produção e textos em fluxo visa saber engendrar uma ação nos termos estruturais e conceituais de qualquer componente do texto, a saber: imagem, prosódia, lógica/linguagem/raciocínio, sonoridades etc.).*

E. Textos escolhidos.

1. Georg Büchner: de *a morte de Danton*¹.

Parece que há nessa assembleia alguns ouvidos sensíveis que não conseguem suportar bem a palavra sangue. Algumas considerações gerais talvez possam convencê-los de que não somos mais cruéis do que a natureza e o tempo. A natureza segue tranquila e irresistível as suas leis, o homem é aniquilado quando entra em conflito com elas. Uma mudança na composição do ar, um avivamento do fogo telúrico, uma oscilação no equilíbrio de uma massa de água, uma epidemia, uma erupção vulcânica, uma inundação sepultam milhares. Qual é o resultado? Uma mudança insignificante da natureza física, mas perceptível no todo, que passaria sem deixar vestígios se não deixasse cadáveres no seu caminho.

2. Fiódor Dostoiévski: de *noites brancas*².

Fui oprimido por pensamentos tão estranhos e sensações tão sombrias, questões ainda tão obscuras acumulavam-se em minha cabeça, e era como se eu não tivesse forças nem vontade de resolvê-las. Não cabia a mim resolver tudo aquilo! (...) Entretanto, como a alegria e a felicidade tornam bela uma pessoa, como ferve de amor o coração. Parece que queremos derramar o coração inteiro num outro coração. Queremos que tudo esteja contente, que tudo sorria. E como é contagiosa a alegria! (...) Mas, meu Deus, como pude pensar nisso, como pude ser tão cego, quando tudo já fora tomado por outro e nada era meu. Quando até mesmo aquela sua ternura, aquele seu amor... sim, o seu amor por mim não era outra coisa se não a alegria pelo encontro iminente com outro, o desejo de contagiar-me com a sua felicidade?..

3. Jorge Larrosa: de *sobre a lição*, do livro *pedagogia profana*³.

¹ GUINSBURG, J.; KOUDELA, Ingrid Dormien: *Büchner: na pena e na cena*. São Paulo, Perspectiva, 2004. P. 126.

² DOSTOIÉVSKI, Fiódor: *noites brancas*. São Paulo, Ed. 34, 2005. Ps. 57, 58.

³ LARROSA, Jorge: *pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas*. Belo Horizonte, Autêntica, 2006. P. 139.

Há ocasiões em que a aventura da palavra se dá num ato de ler em público. Em tais ocasiões, e especialmente quando esse ato de ler em público tem lugar em uma sala de aula, costumamos dizer que se trata de uma lição. Lição, lectio, leitura. Uma lição é uma leitura e, ao mesmo tempo, uma convocação à leitura, uma chamada à leitura. Uma lição é a leitura e o comentário público de um texto cuja função é abrir o texto a uma leitura comum.

F. Treinamentos mais usados durante a última etapa.

Vibradores ou Ressonadores: exercícios que vinculam movimentos específicos a vogais específicas, derivados da euritmia; exercícios de tradição oral indígena que visam sensibilizar centros e dutos energéticos, cada um com seu som vibrador próprio; exercícios que trabalham com os ressonadores (vibradores) da cabeça, esses últimos mas voltados à atuação propriamente dita.

Relações do ar: liberação do peso, apreensão do espaço, disparo do movimento, obtenção de energia.

Escuta: captar os sons do mundo e criar a partir deles, não como imitação da fonte do som, mas criar 'por dentro deles', amplificando de germinando suas qualidades.

Outros: técnicas para friccionar os polos energéticos: práticas de *meditações de kundalini*, séries de práticas de movimento, a partir do quadril, a partir da cabeça etc. Tai chi chuan, com a finalidade de organizar o movimento.

G. Observações.

Música como a vivência da continuidade daquilo que já está. Parte do trabalho inicial tem a ver com 'deixar entrarem os sons externos, penetrar no som do mundo, perceber que não existe um vazio esperando por nós, ele deve ser gerado, deixando claro que viemos depois do que muito já ocorreu' (anotação de ensaio).

A natureza das movimentações surgidas dos corpos em DESAFIO tem sido de: movimentos integrados, surgidos de uma relação concreta, acontecida em

função de um todo de relações e reações. No contexto da improvisação isso demanda um tipo particular de abertura para o ator, em que o esforço para se atingir um estado não é direto senão indireto, de absorção e seleção de estímulos.

mostra-me sua face
solitária voz do sapo
entre as árvores dos casulos
Basho Matsuo

É necessário esclarecer essa possibilidade de escolha: qual é a matéria em que a língua do som se encontra? Visto, se não o seu paradoxo, ao menos o seu largo espectro de contradições, entre uma volatilidade encontrada no tempo e os múltiplos eixos de representação?

Dizer que um som é inteiro significa dizer que o tratamos, plasticamente, graficamente ou em ação, sem interceder internamente na sua constituição. Uma **estrutura** ou **unidade** de **som** pode estar codificada em termos de escritas musicais convencionais. E quanto não aumenta o vocabulário quando realizamos sessões de prática especulativa sobre o tema 'a unidade sonora'? Vejamos 400 palavras com alguma significação de **música**, além das quatro já em negrito: **nota, grau, intervalo, motivo, figura, gesto, compasso, período, célula, assunto, frase, sujeito, série, episódio, bloco, conjunto, repetição, sequência, tema, melodia, harmonia, tom, encadeamento, acorde, cadência, neuma, exposição, cópia, fórmula, partitura, batida, inserção, recorte, fragmento, escala, centro, modo, amostra, exemplo, grau, caixa, paradigma, sintagma, fala, texto, discurso, oração, afirmação, sentença, verdade, enunciado, termo, material, objeto, versão, cifra, tablatura, raga, signo, corpo, grupo, agrupamento, agregado, massa, condensado, pacote, densidade, timbre, fator, gravação, pressão, vetor, onda, acústica, espectro, taticidade, simultaneidade, sucessividade, região, campo, domínio, controle, território, local, faixa, valor, espaço, paisagem, meio, volume, medida, escultura, distância, memória, movimento, recurso, técnica, tráfego, conteúdo, operador, código, lógica, algoritmo, variável, matemática, dado, memória, número, contagem, equação, divisão, segmento, bloco, firmus, melisma, articulação, instrução, mecanismo, receita, corda, cordão, tração, dispositivo, aparato, aparelho, máquina, encaixe, artefato, golpe, acessório, disparador, estopim, reação, resultado, aproveitamento, trânsito, transporte, par, tecnologia, instrumento, apoio, impacto, suporte, conectivo, ferramenta, uso, gene, função, informação, introdução, circulação, diálogo, arquitetura, percurso, fluido, linha, traço, canto, voz, canção, nome, título, palavra, mote, dicção, inflexão, prosódia, fonema, idioma, alfabeto, morfologia, gramática, sílaba, narrativa, hierarquia, vocabulário, família, espírito, superfície, trama, tecido, grafismo, grafia, fio, diagrama, geometria, desenho, escrita, registro, assinatura, bolha, origem, referência, coleção, fundamento, princípio, trabalho, tempo, limite, classe, eixo, raiz, centro, matriz, fonte, quadro, cadeia, rede, tela, feixe, pilha, armação, marca, decalque, carimbo, indicação, design, jogo, tipo, dança, duração, mônada, folha, ocorrência, elemento, item, componente, ingrediente, vínculo, construção, solo, terreno, estímulo, influência, intuição, indução, magnetismo, tensão, eletricidade, disposição, postura, pensamento, posição, animação, evento, momento, reserva, progressão, ponto, filtro, ignição, lance, ato, agente, cânone, cunha, gama, vão, tubo, silêncio, acontecimento, percepção, entidade, mentalidade, produção, manobra, dobra, índice, disciplina, sinal, nó, combinação, operação, projeção, representação, conversão, variante, plano, zona, nível, círculo, campo, esfera, dimensão, área, ambiente, grade, gráfico, esquema, modelo, evocação, forma, passo, peça, segmento, parte, seção, fluxo, corte, chave, captura, camada, extrato, expressão, emissão, impulso, escape, disparo, ativação, ação, qualidade, característica, sensação, peculiaridade, singularidade, experiência, corrente, escuta, situação, circunstância, repetição, molde, moldura, instalação, fisionomia, constituição, mapa, rosto, natureza, feição, chão, prática, dinâmica, presença, síntese, proposição, participação, reflexo, atividade, partícula, particularidade, fragmento, estado, padrão, força, direção, relação, intenção, norte, guia,**

pivô, orientação, programa, exploração, organização, foco, intensidade, energia, peso, raio, altura, frequência, perturbação, vibração, agitação, ruído, velocidade, ciclo, volta, fase, hábito, oscilação, giro, pulso, estágio, tempo, ritmo, duração, efeito, consistência, elasticidade, durabilidade, propriedade, extensão, tamanho, continuidade, integridade, manipulação, aparição, permanência, manifestação, insistência, textura, composição, arranjo, configuração, convenção, identidade, inteiro, obra. Temos pensado a diferença filosófica entre unidade e estrutura sonora, pois no presente caso ambas entidades são indiferenciadamente consideradas dentro da noção de todo, sendo ele monolítico ou feito de diferentes peças e forças, articuladas ou não, que em seu conjunto têm a faculdade de colocar algo em movimento (som é um tipo específico de movimento).

O concreto é o movimento: três casos

Já foi posto que um corpo é a permanência ('durabilidade') de uma ocorrência que se dá no plano da atividade, da ação. Vamos tentar trabalhar a reciprocidade desse enunciado: ter em mente a sentença que declara movimento sendo parte de um corpo.

1.

As definições de concreto com que observamos abarcar a voz, comparativamente agora aos textos 'arquitetônicos' de Robert Wilson em *Eu estava sentado no meu pátio este cara apareceu e eu pensei que estava enlouquecendo* descritos em *os processos criativos de Robert Wilson* (GALIZIA, 2004. Vide bibliografia), incluem, dentre outros tratamentos, a repetição do material verbal e o *approach* do mesmo material como sendo de 'blocos desmontáveis de duração'. Verifica-se que o trabalho de Wilson aborda vários princípios musicais tais como o ritmo, velocidade e continuidade, levando a efeitos de contração e distensão do tempo (além do dado de que sua composição pode ser entendida como um estudo dos níveis de repetição envolvidos na percepção).

2.

Meredith Monk: "eu tenho uma visão cíclica do tempo. Se há uma constante em meu trabalho são as repetidas referências à passagem do tempo. Eu sempre fui fascinada pela multidimensionalidade do tempo. No meu trabalho eu sempre vou e volto a períodos históricos diferentes." (MONK apud EL HAOULI, 2002: pág. 102. Vide bibliografia) Meredith Monk tem um minimalismo particular. "No minimalismo cabe ao compositor repetir, arquitetar seus modos de suaves diferenciações materiais e escolher um instrumental musical que permita as mais diversas "alucinações auditivas". (FERRAZ, 1998: pág. 68. Vide bibliografia)

3. (e adiante)

A poesia concreta, por sua vez, ficou consagrada por lidar conjuntamente com configurações visuais e técnicas tipográficas na sua síntese de 'palavra-coisa', aonde se

valoriza a composição extraliterária e o jogo de forças. Como paradigma de jogo, o poema concreto. Os poetas concretos, ao iniciarem e medirem (medirem, usarem como medida) sua aventura pelo modelo da comunicação gráfica, passando pelos diversos referenciais da comunicação – por exemplo: a palavra, cujas marcas se integram por efeito da alfabetização e sinalização, aonde se parte rumo a experiências de ‘objetificação’ da palavra e ‘palavrização’ dos objetos e superfícies – estabelecem redes de jogo.

Falo da hipótese do reconhecimento do movimento como nascido de uma escrita, de uma marca impressa. O conceito sólido da escrita tem tarefa de ser agente de percursos incessantes, seja por ciclos indefinidamente repetidos aonde relações e partículas novas são introduzidas discretamente, seja por uma apreensão corporal de forças condensadas no plano do papel. “Para que o objeto exista faz-se necessário compreender suas repetições, as repetições das vibrações em frequências determinadas.” (FERRAZ, 1998: pág. 141. Vide bibliografia) em menor escala, o som é minimal.

Apropriando-nos das palavras de Paul Zumthor, para quem “o corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos” (ZUMTHOR, pág. 23. Vide bibliografia). Assim tendo a assumir o movimento como produção de corpo, complementando a visão de que ‘corpo’ seria definido por uma atividade.

A

==

o

R